Aline Azevedo

Música de Museu

repensando um acervo

editora | UEMG

Aline Azevedo

Música de Museu

repensando um acervo

Belo Horizonte, 2021

Expediente

Thales Santos
Projeto gráfico e diagramação

Tainá França Verona
Camila Marques Corrêa
Nathália Cristina de Freitas Campos
Revisão

Imagem de capa por Web Gallery of Art. Disponível em: https://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/b/balen/apollo.html&find=Minerva+and+the+Nine+Muses.

Este livro foi submetido à avaliação por duplo parecer às cegas, feita por pesquisadores doutores, e à aprovação pelo Conselho Editorial.

Rodovia Papa João Paulo II, 4143. Ed. Minas, 8º andar, Cidade Administrativa,
bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900.
(31) 3916-9080 | e-mail: editora@uemg.br | eduemg.uemg.br

A994 Azevedo, Aline

Música de museu [recurso eletrônico]: repensando um acervo / Aline Azevedo. - Dados eletrônicos. - Belo Horizonte, MG. - EdUEMG, 2021.

Livro eletrônico
Modo de acesso: <http://eduemg.uemg.br/catalogo>
ISBN 978-65-86832-13-6

1. Música. 2. Musicologia. 3. Museologia. I. Título.

CDU 78

Ficha catalográfica: Suzana Marta de Moura Ramos – CRB – 6/1609

Para ***Edite Rocha***, ***Letícia Julião*** *e* ***Domingos Sávio Lins Brandão***.

Ao amigo ***Vinie***, *deixo meu agradecimento pelo incentivo à produção deste livro.*

PREFÁCIO

Qual a potência da museologia para se pensar a música? Como o patrimônio musical pode cumprir-se enquanto museu? Movida por essas questões, Aline Azevedo envereda por uma investigação arrojada, a um só tempo filosófica e pragmática. Sua inquietação surge da experiência como docente da Escola de Música da UEMG, onde também atua como pesquisadora e coordenadora do Núcleo de Acervos da instituição. Diante de um rico e extenso patrimônio da música de Minas Gerais, que abrange documentos do século XVIII ao XXI, a autora busca descortinar novos significados e novas possibilidades de uso social desse legado da música. Com o intuito de ir além do conhecimento instrumental de gestão desse tipo de acervo, estabelece um vigoroso diálogo entre a musicologia e museologia. Examina percursos históricos tanto quanto a genealogia mitológica dos termos museu e música, para identificar convergências semânticas. O resultado são proposições originais, que se inscrevem no horizonte da interseção entre os dois campos de conhecimento – musicologia e museologia –, ainda pouco explorado pelas pesquisas acadêmicas.

Do ponto de vista descritivo, a pesquisa analisa as confluências entre música e museu em um arco que se estende da paisagem sonora em museus ao espaço de salvaguarda e extroversão de coleções referenciadas na música, passando pela “música de museus”, ou seja, execuções musicais que utilizam instrumentos de coleções museológicas. Mas é na reflexão em torno do conceito de museu, em diálogo com pensadores do campo da museologia, em particular com Bernard Deloche, que se

encontra a contribuição singular deste livro. Ao adotar a identificação de museu com a função precisa de ensejar experiências sensíveis da cultura, não importando se conformado a uma instituição ou não, Aline Azevedo constata o status de museu na performance musical. A ideia de museu compatibiliza-se, dessa maneira, a uma arte evanescente como a música, tornando-se presente no momento de sua fruição sensorial.

Com essa reflexão teórica, torna-se legítimo analisar os acervos musicais da Escola de Música da UEMG como formas potenciais de se concretizar a relação museal entre o homem e determinada realidade musical. Para isso, é examinado como as funções museológicas da preservação, pesquisa e comunicação estão presentes no Núcleo de Acervos da Escola de Música.

Uma descrição dos fundos e das coleções musicais nos permite conhecer a extensão e a diversidade do acervo recolhido pelo Núcleo. Sua preservação é analisada em duas perspectivas: como registros escritos cuja produção tem a intenção de possibilitar a transmissibilidade das obras e como conjuntos documentais que, incorporados ao Núcleo, recebem um tratamento arquivístico, assegurando a sua efetiva salvaguarda. Um levantamento extenso, que contempla a produção acadêmica, a elaboração de catálogos e inventários e a produção musicográfica, atesta as atividades de pesquisa desenvolvidas a partir e sobre esses acervos. A análise que é desenvolvida dessa produção evidencia o quanto a função investigativa fundamenta a salvaguarda e comunicação museológica, subsidiando, por meio de informações e interpretações, a gestão e a extroversão desse patrimônio.

Na abordagem da função da comunicação, a autora retoma a reflexão da natureza processual do museu, assinalando o ciclo completo da cadeia de operações que fundamenta a musealização. A ideia de exposição se alarga para além da exibição convencional do universo material que cerca o fazer musical, constituído de documentos, instrumentos, meios e formatos de reprodução sonora. Importa identificar as formas de comunicação da dimensão imaterial do patrimônio musical, reconhecendo a atividade performática da música como uma espécie de exposição do museu.

Música de Museu: repensando um acervo é um livro cuja leitura nos provoca reflexões de distintas ordens, sobretudo, a respeito dos possíveis diálogos fronteiriços entre musicologia e museologia. Sua publicação é muito auspiciosa para todos que vêm trabalhando com categorias de patrimônios, cuja dimensão imaterial tem nos impelido a repensar a própria ideia de museu.

Letícia Julião
Junho de 2021

APRESENTAÇÃO

O diálogo entre as áreas da musicologia e museologia tem se dado em diferentes perspectivas. No *museu*, a música é abordada principalmente em sua interação sonora no espaço expositivo, como forma de imersão sensorial, considerando os itens tridimensionais ligados ao fazer musical que podem ser expostos. No campo da *música*, a discussão em torno de museu se dá principalmente em relação à utilização de instrumentos musicais que fazem parte de coleções museais e em alguns aspectos ligados às práticas performativas de determinados repertórios eruditos. Já os *museus da música* – espaços reservatórios de coleções, fundos, acervos ou obras – parecem ser lugares onde musicologia e museologia interagem de forma equivalente, sendo objeto principal de estudo da *museologia da música*, subdisciplina da museologia e ciência auxiliar da musicologia. Essa subdisciplina, apesar de lidar também com bibliotecas, arquivos de música e outras instituições voltadas para a preservação musical, promove uma leitura e ação específica parcial, mas não abrange a reflexão conjunta do todo que é objeto deste livro.

Nesse panorama, o Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – que inclui, no momento de elaboração deste livro, dez acervos – foi alvo desta pesquisa, numa abordagem de estudo de caso, que permitiu a análise da condição individual de cada fundo e o olhar holístico do Núcleo de Acervos como espaço em relação às funções museais preservação, pesquisa e comunicação (MENSCH, 1992). Dessa forma, buscou-se responder ao questionamento: em

que medida um acervo musical ou um conjunto de acervos pode atuar como um museu da música independente da sua designação ou instituição formal como tal?

Assim, este texto busca refletir e demonstrar como a perspectiva museológica – nesse caso, especificamente a partir das funções museais – dialoga com a perspectiva musicológica e contribui para um diagnóstico preliminar, organização de materiais e planejamento de ações em acervos musicais. Além das contribuições de cunho prático, ou seja, como proposta ou modelo a ser replicado em contextos análogos, a pesquisa contribui para a área em que se insere na medida em que propõe uma aproximação não só entre os conceitos *música e museu*, mas entre áreas de conhecimento que, associadas, podem trazer um novo panorama de atuação dos acervos musicais, principalmente no que tange à comunicação do patrimônio, resguardado em suas vertentes material e imaterial.

Sumário

INTRODUÇÃO

Inaugurado em 2007, o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG figura como um amplo campo para pesquisas musicológicas, principalmente aquelas de abordagem histórica. Constituído por dez acervos com documentos que abrangem desde a primeira metade do século XVIII até o século XXI, abarca um escopo geográfico de diferentes cidades mineiras: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos (Ouro Preto/Belo Horizonte), Acervo Hostílio Soares (Visconde do Rio Branco/Belo Horizonte), Acervo da Rádio Inconfidência (Belo Horizonte), Acervo Maestro Chico Aniceto (Piranga), Acervo Maestro Francisco Passos (Ilicínea), Arquivo Georges e Ana Maria Vincent (Belo Horizonte), Arquivo Lodi (Belo Horizonte), Arquivo Delza Gonçalves (Belo Horizonte), Acervo Maria do Carmo Corrêa (Belo Horizonte) e Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer (Formiga), além de obras avulsas (Sabará, Belo Horizonte e Pará de Minas).

O Núcleo de Acervos esteve sob responsabilidade do Centro de Pesquisa da Escola de Música da UEMG por dez anos, mas em janeiro de 2017 – pela demanda de acolhimento de novas coleções, aceitação e abertura para uma constante expansão do espaço e pelo reconhecimento de seu potencial de pesquisa – o local obteve uma maior autonomia, com a nomeação de uma coordenação específica[1]. A partir de então, foi possível um olhar mais atento às necessidades do Núcleo, de seu acervo e dos professores e alunos que ali atuavam. Nesse novo contexto

1 Até janeiro de 2017, os coordenadores do Centro de Pesquisa também eram responsáveis pelo Núcleo de Acervos.

– tendo como objetivo zelar pela organização e conservação dos documentos e coleções; pensar o próprio Núcleo como uma instância de preservação da memória musical; e ponderar formas de inseri-lo em um cenário de reflexões e ações em prol da salvaguarda do patrimônio –, foi gerado um questionamento sobre a metodologia para diagnóstico da situação do Núcleo de Acervos, considerando a diversidade de materiais resguardados (fontes musicais antigas, muitas vezes em processo de deterioração, arquivos pessoais não inventariados e organizados, coleção de discos de vinil etc.).

Essa reflexão destacou que os conhecimentos estritamente musicais ou musicológicos não seriam suficientes para o trato com o material resguardado (questão abordada numa subárea da musicologia designada como arquivologia musical), tampouco para a compreensão do Núcleo como entidade que articula e potencializa os acervos resguardados como um todo. Ou seja, embora tenha sido feita a opção de tratar os acervos a partir dos preceitos da arquivologia – que preveem que cada conjunto ou fundo seja organizado como um arquivo, e não peça por peça de forma autônoma –, este trabalho busca na museologia fundamentos que deem suporte a uma concepção de Núcleo de Acervos que, assim como um museu, abarca em sua gama de funções a preservação, a pesquisa e a comunicação.

Este livro foi concebido em duas partes: a primeira centrada em um exercício em torno dos conceitos museu e música (capítulos 1 e 2) e a segunda dedicada à aplicação das funções museais ao contexto do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG (capítulos 3 a 5).

O primeiro capítulo foi dedicado a compreender como os conceitos *música e museu* são abordados na museologia e na musicologia. Sem pretender esgotar as publicações específicas de cada área, este trabalho focou nas circunstâncias em que o termo *música* aparece nas publicações da área da *museologia* e, reciprocamente, como a palavra *museu* é encontrada nas publicações do campo da *musicologia*. Constatou-se que a relação entre música e museu é amplamente tratada no que se refere a questões práticas sobre abordagens de materiais musicais em museus, mas que a possibilidade de associação da museologia e musicologia para o tratamento em acervos musicais ainda é incipiente. Além disso, foi feita uma reflexão sobre a etimologia e genealogia do termo museu e sua possível aproximação filosófica com a música para, então, compreender o conceito de museu na atualidade, relacionando-o com as funções desta instituição na sociedade.

No capítulo 2, nos debruçamos especificamente sobre os *museus da música*, que poderiam ser considerados espaços relativamente semelhantes aos acervos musicais. Analisamos também como as funções museais se apresentam nesse contexto em que, devido às especificidades do patrimônio musical (principalmente quando trata-se de obras musicais, naturalmente imateriais), torna-se basilar ponderar sobre objetos e imaterialidade. Para tanto, consideramos a realidade de três museus da música no Brasil para examinar as relações entre as funções museais e as ações destas instituições.

Após reflexão sobre questões de cunho mais teórico e holístico, a segunda parte é iniciada no capítulo 3 com a identificação, descrição, registro e análise dos processos de coleta,

conservação, restauração, armazenamento e documentação dos acervos constituintes do Núcleo de Acervos – processos estes pertencentes à função museal *preservação* (MENSCH, 1992).

Com o intuito de compreender a função museal *pesquisa* dentro do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, no capítulo 4 foram levantadas produções entre 1994 e 2020, chegando-se a um total de 208 produções que, ao serem analisadas, delinearam quatro linhas de pesquisa com potencial de atuação do Núcleo: 1) atividade de bandas de música e maestros nos séculos XIX e XX; 2) prática de música antiga em Belo Horizonte; 3) arquivos pessoais; 4) práticas musicais do século XX, especialmente as mediadas pela atuação das rádios.

A função museal *comunicação*, abordada no capítulo 5, abarca uma ampla gama de atividades, como exposições, publicações (catálogos, inventários etc.), programas educacionais e eventos, sendo a exposição o núcleo da comunicação no museu (MENSCH, 1992). Nesse sentido, deu-se ênfase para a reflexão sobre a possibilidade de elaboração de exposições, atividades educacionais e eventos a partir de acervos musicais. A problemática sobre a qual se desenvolve o texto é marcada pelas especificidades da documentação musical em suas vertentes material e imaterial, e pelo fato de acervos musicais não serem, originalmente, pensados como espaços de exposição. Ou seja, os acervos se assemelham mais a arquivos do que a museus, pois, apesar de ambos poderem realizar as funções de preservação e pesquisa, costumeiramente, somente o museu expõe seus objetos.

Em suma, a pesquisa aqui apresentada demonstra como a aproximação entre os conceitos música e museu e entre as áreas da musicologia e museologia tornou-se o fio condutor de tratamento no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, contribuindo para o diagnóstico da situação de seus acervos, das pesquisas desenvolvidas ali e da sua divulgação. Esperamos, com este livro, difundir esse importante espaço que abriga valiosa documentação do nosso passado musical e contribuir para que outros acervos com demandas semelhantes possam ter um caminho a seguir no tratamento de seus materiais.

Parte 1

Museu e música: perspectivas teóricas

Capítulo 1

DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E MUSEU

El musicólogo es un amante acérrimo de la música…
pero es un amante infiel y promiscuo.
MUSICOLOGÍA, MANUAL DE USUARIO – *Rubén López Cano*

No âmbito da musicologia, a palavra museu é associada à ideia de obra musical como um "objeto de museu", estando ligada à ideia de autenticidade, cânone e tradição. Entretanto, até início do século XIX, a música servia a determinadas funções, integrando uma paisagem sonora em contextos e ambientes sociais variados, como jogos, danças, espaço laboral, encontros, cultos religiosos etc. Ou seja, "a música estava subordinada a outras preocupações sociais" (BLANNING, 2011, p. 150) e, nesse sentido, não era criada, necessariamente, com intuito de ser repetida de forma semelhante à "original". A partir do século XIX, com o início de um movimento de olhar para as músicas do passado como *obras*, entraram em pauta questões que impulsionaram a formação de um cânone do repertório e compositores que seriam transmitidos às gerações futuras, como se fizessem parte de um museu imaginário (GOEHR, 1992). Então, elas estariam relacionadas diretamente à ideia de autenticidade, isto é, deveriam ser interpretadas de maneira fiel à concepção original do compositor.

> Uma maneira de trazer a música do passado para o presente, e depois para a esfera da intemporalidade, era despojá-la de seus significados originais, locais e extramusicais. Retirando todas essas conexões, era possível pensar nela agora como isenta de função. [...] A canonização de compositores mortos e a formação de um repertório musical de obras-primas transcendentes foi o resultado tanto procurado como alcançado (GOEHR, 1992, p. 246, tradução nossa[2])[I].

As questões relativas à autenticidade se sobressaem especialmente nos trabalhos dedicados à performance historicamente informada[3] que, em dado momento, foi questionada em relação à possibilidade de recriação de uma obra de forma autêntica. Por isso, nesse contexto, normalmente a palavra museu é utilizada de forma pejorativa para remeter a algo antiquado ou ultrapassado, como explicita Colin Lawson e Robin Stowell em relação a Arnold Dolmetsch[4]: "o seu grande dom foi de

2 Os textos originais das traduções feitas pela autora ao longo do livro podem ser vistos nas notas de fim, que são sinalizadas com números romanos (N. E.).

3 A performance historicamente informada, prática de música antiga ou performance histórica – bastante questionada na sua abrangência e real repercussão prática, dado que o contexto sempre condiciona uma ação interpretativa –, "[...] é o termo usado desde o pós-guerra como referência ao movimento musical que pesquisa um determinado repertório caracterizado especialmente pela não continuidade da sua prática até nossos dias. Nesse sentido, inicialmente dedicou-se às músicas dos períodos medieval, renascentista e barroco, sendo que atualmente pode ser utilizado também para a interpretação de músicas dos períodos clássico e romântico. No Brasil, o termo é também utilizado para a prática do repertório colonial brasileiro e do século XIX. Esse movimento preza pela utilização de instrumentos de época, mas, especialmente, pelos princípios estéticos específicos para execução do repertório a ser abordado" (BRANDÃO; AZEVEDO, 2020, p. 189).

4 "Arnold Dolmetsch (1858-1940) foi um grande entusiasta da música antiga, e, além de tocar e ensinar, foi fundamental por sua pesquisa e construção de cópias de instrumentos históricos. Em 1915 escreveu o livro *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, em que abordou diversos temas relativos a essa nova interpretação proposta para a música antiga – expressão, tempos, ritmos, ornamentos e instrumentação. Transcreveu também diversas peças de manuscritos, realizou concertos, festivais e cursos, todos voltados para a prática de música antiga" (AZEVEDO, 2014, p. 57).

fato o de ter a imaginação e a musicalidade para pegar numa obra que tinha se tornado uma peça de museu e fazê-la falar às pessoas do seu próprio tempo” (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 9, tradução nossa)[II].

Essa associação, na musicologia, de museu como algo antigo também é utilizada em relação às salas de concerto, onde as obras eleitas como exemplares da cultura do passado eram exibidas a um público já familiarizado com o repertório de séculos anteriores.

> No último quarto do século XIX, a sala de concertos era principalmente um museu para a exibição de obras de arte das gerações anteriores, ao invés de um fórum para o novo. [...] A construção das grandes salas de concertos, muitas vezes com os nomes de compositores mortos, os semideuses da música, gravados nas paredes, coincide com a construção dos grandes museus e bibliotecas da Europa e América no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX; sua função paralela como santuários culturais é clara (BURKHOLDER, 1983, p. 118, tradução nossa)[III].

A ideia de museu como algo estático e preso ao passado permitiu ainda que outros autores comparassem os músicos, principalmente aqueles dedicados à prática de música antiga, a curadores de museus, ou seja, responsáveis por manter o objeto intacto e preservado, embora na prática isso não seja possível dada a necessidade de constante performance e reinterpretação para que a obra musical possa se realizar de forma sonora.

> É quando falamos de restauração que o problema começa, e a "autenticidade" se torna feia. Desde que temos um conceito de música "clássica" temos implicitamente considerado as nossas instituições musicais como museus e os nossos artistas como curadores. Os curadores não são donos dos artefatos sob sua responsabilidade. Eles não são livres para se desfazerem e os usarem a seu bel-prazer. Eles são zeladores, comprometidos em mantê-los intactos (TARUSKIN, 1995, p. 149, tradução nossa)[IV].

Enquanto na musicologia o termo museu é, por vezes, relacionado à ideia de obra musical, no campo da museologia a música é mais comumente entendida como um fator ligado à criação de uma paisagem sonora ou imersão sensorial em exposições. Tomando como exemplo a edição do *Curator The Museum Journal* (vol. 62, nº 3, jul. 2019) – uma publicação totalmente dedicada a questões sonoras –, em 18 textos (entre artigos e editoriais), identificamos apenas três que de alguma forma se aproximam de uma problemática voltada à exposição de obras musicais ou do som como obra em um museu. Os demais trabalhos abordam formas como os sons podem complementar exposições ou se debruçam sobre os desafios na utilização de sons no espaço museológico, muitas vezes voltado essencialmente ao visual, além de questões como a inclusão de deficientes auditivos, atividades educacionais em museus de instrumentos musicais, entre outros.

O texto inicial dessa edição do *Curator The Museum Journal* – oportunamente chamada "Sonic", e não "Music", que poderia remeter à ideia de obra musical – diz que em 62 anos de publicações apenas sete artigos do periódico concentraram-se diretamente na experiência sonora em museus (FRASER, 2019, p.

273), o que demonstra uma grande lacuna nos estudos relativos às expressões sonoras em museus.

> Hoje, esta edição dupla especial do *Curator* procura chamar a atenção dos líderes de museus para o valor de ouvir nossos museus. Os museus podem estar mais concentrados em ouvir seus visitantes, mas os documentos nas páginas seguintes sugerem que ainda temos um longo caminho a percorrer para garantir que todos os sentidos sejam considerados uma parte essencial das experiências do museu. Já é hora de ouvirmos nossos museus, considerá-los como instrumentos musicais que podem apoiar a criação de significado e fazer a curadoria dessa experiência com a mesma intensidade que a fazemos no campo visual (FRASER, 2019, p. 275, tradução nossa)[V].

A prevalência da visão nos museus é um ponto constantemente apontado nos trabalhos que buscam alternativas de inserção do som nestes espaços, como se essa preferência pelo objeto tivesse, em determinado momento, afastado outras possibilidades sensoriais das instituições museológicas. Assim, considera-se muitas vezes que os museus são exclusivamente orientados para o visual, sendo que, desde a concepção inicial de uma ideia de museu, a cultura sonora estava presente, como nas coleções do Renascimento e Iluminismo, através da performance musical ou de objetos ligados ao fazer musical, como instrumentos musicais (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 277). Porém, a cultura do século XIX vai gradualmente privilegiando o visual em detrimento de outros sentidos.

> O modelo de museu do século XIX endossou gradualmente uma relação altamente devocional e

> quase religiosa com seus artefatos, privilegiando o sentido da visão e, assim, instalando a necessidade de tranquilidade. Os visitantes eram obrigados a falar baixinho, e as crianças deveriam ficar quietas para evitar perturbar a exclusividade do prazer visualmente focado da obra de arte. Até o "Cubo Branco" do século XX, que surgiu como modelo normativo para muitos museus de arte modernos e contemporâneos, parece ser voltado exclusivamente para o visual, enquanto seus espaços geralmente reverberantes negligenciam o bem-estar ou a experiência acústica dos visitantes (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 278, tradução nossa)[VI].

Embora o foco no visual tenha se estabelecido nos séculos XIX e XX, parece que ainda hoje artistas, curadores e designers de sons encontram dificuldades em incluir a dimensão sonora nos museus devido às especificidades da matéria sonora, ao ambiente museológico ou a uma combinação dessas duas realidades. Se, por um lado, os museus não são construídos pensando em possibilidades sonoras, por outro, o material sonoro também não se molda facilmente aos espaços, pois pode ultrapassar galerias e interferir em outros ambientes, gerando confusão em espaços com propostas sonoras distintas.

Nesse contexto, identificamos que, para a museologia, as questões sonoras são bem mais amplas do que pensar a música apenas como obra estética (objeto de museu); o sonoro é abordado em perspectivas diversas como "uma ferramenta de interpretação, um dispositivo de envolvimento do visitante, revelação arquitetônica, oportunidade criativa para artistas e como um modelo conceitual que descreve nossa relação com o mundo" (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 277, tradução nossa)[VII].

Embora as óticas referidas anteriormente demonstrem que musicologia e museologia têm diferentes perspectivas em relação aos termos museu e música, a problemática do tratamento e utilização de instrumentos musicais em instituições museais apresenta-se como ponto comum às duas áreas. No campo da musicologia, foram identificados trabalhos que abordam a organização, classificação e restauração de instrumentos musicais em museus e, principalmente, sobre o uso (ou não) dos instrumentos históricos, ou seja, se devem ser utilizados para a performance musical ou apenas expostos. As questões relativas à preservação e função dos instrumentos musicais, pertencentes a coleções de museus, também são abordadas de forma abrangente nos estudos da museologia.

As expectativas em torno dos usos dos instrumentos musicais nos museus mudaram ao longo do tempo, sendo possível, a partir de textos museológicos desde o final do século XIX, mapear essas modificações (ROGNONI, 2019). Nas referências do final do século XIX, por exemplo, existem poucas evidências do desejo de tocar instrumentos musicais de coleções museológicas. Até então, a preocupação se relacionava mais com a construção de uma história da música baseada no recolhimento de exemplares de instrumentos "primitivos" de outras culturas e relíquias, do que com o repertório desses instrumentos e sua sonoridade (ROGNONI, 2019, p. 405).

> Ao longo de todo o século, as aspirações museológicas parecem permanecer coerentes com o programa do final do século XVIII de recolha de "instrumentos antigos ou estrangeiros e [...] aqueles para nosso uso que, pela sua perfeição, podem servir de modelo" (cit. em Chouquet 1875, vi). Estes tiveram como principal

> objetivo construir e apresentar uma história abrangente da música baseada na evidência combinada oferecida pelas sociedades "primitivas" e pelos primeiros instrumentos, celebrando depois o sucesso dos criadores contemporâneos, que representaram o ápice de um longo e bem sucedido percurso evolutivo. Os instrumentos musicais antigos e extra europeus começaram a ser recolhidos e apresentados antes de seu repertório ser explorado, e uma preocupação limitada sobre a sua relação com a performance permaneceu confinada a um pequeno nicho de estudiosos, colecionadores e amadores apaixonados (ROGNONI, 2019, p. 405, tradução nossa)[VIII].

Nesse sentido, as restaurações de instrumentos parecem ter priorizado questões decorativas e, normalmente, mesmo quando sua funcionalidade era restabelecida, não eram utilizados para execuções musicais (ROGNONI, 2019, p. 405). Sobre a restauração dos instrumentos da Coleção Crosby Brown (Metropolitan Museum of Art), o musicólogo Curt Sachs afirmou, em 1939: "Embora não fosse exigido pelas autoridades do museu, era necessário preparar os instrumentos restaurados para a execução, pois esse é, naturalmente, o critério da verdadeira reconstrução" (SACHS apud POLLENS, 1989, p. 590, tradução nossa)[IX]. Como para manter a funcionalidade dos instrumentos muitas vezes era necessário realizar grandes intervenções, calorosas discussões entre músicos, musicólogos e curadores de museus foram geradas acerca dessa problemática.

Por outro viés, o Museu Victoria e Albert (Londres), em diálogo com *luthiers*, músicos e musicólogos, planejou realizar concertos usando os próprios instrumentos de sua coleção. Segundo Peter Thornton, idealizador da iniciativa, o principal objetivo

era “fornecer algo que normalmente não poderia ser obtido em outras salas de concerto – nomeadamente, música de um determinado período tocada em instrumentos adequados que promovessem o papel deste Museu no campo musicológico” (BAILEY; BROACKES; DE VISSCHER, 2019, p. 328, tradução nossa)[X].

Pela perspectiva da museologia, desde 1967, as diretrizes relacionadas aos instrumentos musicais em coleções museais vêm se modificando, como é possível acompanhar pelas publicações do Comitê de Instrumentos Musicais do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CIMCIM). Em 1967, a ideia era que os instrumentos deveriam soar e que a funcionalidade era parte integrante deles, mas posteriormente, em 1985, passou-se a destacar que os instrumentos deveriam servir principalmente como modelo para a construção de réplicas, de modo que os originais fossem utilizados eventualmente em concertos. Por fim, em 1993, afirmava-se que restaurar os instrumentos, a fim de restituir sua funcionalidade em concertos, seria como desviar os museus das suas duas principais funções: preservação e pesquisa (ROGNONI, 2019, p. 406).

Essa oposição entre a atividade performática e curatorial dos instrumentos musicais de coleções museológicas fica evidente em dois pontos abordados no Boletim nº 50 (2002), do ICOM-CIMCIM.

III. O papel do músico na atuação é o de extrair as capacidades mais adequadas e expressivas de um instrumento e mostrar os seus próprios talentos. É senso comum assumir que os músicos irão tocar até aos limites do instrumento com toda a força e estarão

> mais preocupados com a apresentação musical do que com o bem-estar do instrumento. São músicos cuja tarefa é consumir instrumentos. A tarefa do curador é a de preservar.
>
> IV. Será que fazer um instrumento soar é tão importante que devemos pôr em risco ou eliminar as oportunidades de estudo futuro por parte das gerações futuras? Será mais importante satisfazer o nosso desejo egoísta de prazer a curto prazo? (CIMCIM, 2002, p. 3, tradução nossa)[XI].

Essas questões demonstram a preocupação daqueles que são responsáveis por garantir a estabilidade das coleções ao longo do tempo, de forma que se mantenham íntegras para o futuro, o que justifica o cuidado com possíveis danos materiais e a falta de compreensão com a atuação do músico em relação a esses instrumentos. Por outro lado, no âmbito da musicologia, as críticas à atuação dos conservadores de museus não são menos severas: "os museus de instrumentos são mausoléus, lugares para a exibição dos mortos musicais, com organólogos agindo como agentes funerários, preparando corpos de instrumentos mortos para preservação e exibição" (BATES, 2012, p. 365, tradução nossa)[XII].

Esse impasse entre músicos/musicólogos e curadores de museus, expresso tanto no campo museológico quanto no musicológico, foram, em parte, provenientes das atividades relacionadas ao movimento de interpretação historicamente informada (*Historically Informed Performance* – HIP), em que as coleções de instrumentos em museus tornam-se essenciais para estudo e análise sobre a música e práticas musicais do passado. Uma das questões abordadas pelo movimento foi exatamente a utilização de instrumentos de coleções museais

para construção de réplicas, permitindo que os instrumentos originais continuassem preservados e isentos dos riscos que sua utilização na performance poderia promover. Dessa forma, "as réplicas têm a maioria das vantagens do restauro sem pôr em perigo o instrumento original e, graças à investigação organológica, podem representar o estado original mesmo quando o instrumento original tiver sido modificado" (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 19, tradução nossa)[XIII].

Outro tópico abordado, em menor grau, são os tipos e funções dos museus de música. A musicóloga Inger Jakobsson-Wärn, curadora do Museu Sibelius (Finlândia), destaca como funções da instituição coletar e preservar instrumentos musicais e outros materiais ligados ao fazer musical, além de servir à pesquisa acadêmica e realizar exposições e concertos (JAKOBSSON-WÄRN, 2017). Nesse sentido, além das exposições permanentes e temporárias, o museu realiza uma série de concertos desde 1968, nos quais são apresentados repertórios de câmara, jazz e música folclórica ("Sibbe Live! – Sibeliusmuseum", [s.d.]). Além das apresentações do seu próprio acervo, o museu está aberto a apresentações de outros repertórios, funcionando como um espaço de performance musical.

Em outro contexto, ao analisar especificamente a realidade dos museus na Alemanha, a editora do Boletim do CIMCIM[5], Heike Fricke, distingue diferentes tipos de instituições vinculadas ao patrimônio musical e suas principais atuações. Em um primeiro momento, a autora destaca os museus da música ou casas de

5 Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique (International Committee of Musical Instrument Museums and Collections).

compositores, que costumam documentar a vida e a obra de determinado compositor e, por vezes, se estabelecem no local de sua residência ou trabalho. Ali são reunidos instrumentos musicais, correspondência, móveis, obras de arte e demais itens originais que se relacionam com o artista. Em alguns casos, além de exposições permanentes e especiais, esses locais também promovem a pesquisa e publicação de edições a partir de manuscritos de seu acervo e realizam produções científicas (FRICKE, 2018, p. 6).

Outro tipo de instituição vinculada à música são os museus de instrumentos musicais que, ao contrário dos museus da música e casas de compositores (normalmente espaços independentes), costumam ser classificados como departamentos dentro de instituições maiores, como museus municipais, estaduais ou nacionais. Alguns visam ilustrar a música de determinado período ou região, e outros concentram-se em determinados tipos de instrumentos (sopros, cordas, teclas etc.).

Em relação às pesquisas empreendidas a partir das coleções ou museus de instrumentos musicais, destacam-se tanto aquelas sobre os próprios instrumentos (questões históricas e construtivas) quanto sobre a prática de repertório histórico, que podem ser usados em eventuais performances ou como modelo para réplicas. Existem ainda os museus com foco na história da música regional, coleções etnológicas (voltados para instrumentos musicais de outras culturas) e, mais recentemente, museus de música pop e educação musical (FRICKE, 2018).

Outros assuntos mapeados em menor escala nas publicações do campo musicológico, que não foram identificados em trabalhos da museologia, foram: 1) discussão sobre a formação de um acervo de partituras em museus e a importância dos museus, arquivos e bibliotecas na identificação e documentação da música local (SCOBIE, 2016); 2) constituição de coleções formadas por outros tipos de documentos, como programas de concerto, discos, fotografias e documentações de cunho pessoal (JAKOBSSON-WÄRN, 2017). Em contraponto, encontramos na museologia trabalhos que abordam a utilização da música em programas pedagógicos nos museus (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008) e programas educacionais desenvolvidos em museus de instrumentos musicais (BOTTS; PALMER, 2019), temas não identificados na musicologia.

Para além das publicações específicas nas áreas de museologia e musicologia, identificamos o campo da *museologia da música,* que se estabelece no século XX e, mais consistentemente, a partir da década de 1960. Trata-se de uma subdisciplina da museologia e ciência auxiliar da musicologia que lida principalmente com os museus da música, mas também com bibliotecas, arquivos de música e instituições voltadas para a preservação musical (ZAPLETAL, 2020; ZAPLETAL; HANIČÁKOVÁ, 2019).

Nesse contexto foi possível ter acesso a textos que tratam especificamente de uma museologia musical na Europa Central, principalmente na República Tcheca e Eslováquia, onde o musicólogo tcheco Vladimír Helfert (1886-1945) foi um dos precursores dessa linha. A partir de sua atuação no Arquivo Musical do Museu da Morávia, concebeu a ideia de um museu de música – que ele denominava "arquivo musical" – como

uma instituição básica que promove um trabalho de historiografia musical, realizando a compilação, catalogação e proteção de artefatos musicais (especialmente bidimensionais) e, essencialmente, permitindo seu acesso a uma comunidade de especialistas (ZAPLETAL, 2019).

No posicionamento de Helfert, a existência de arquivos musicais era pressuposto básico para o desenvolvimento da musicologia, reforçando que as fontes musicais só estariam *vivas* quando pudessem *falar*. Nesse caso, isso significava tornarem-se objetos de uma coleção e terem asseguradas as condições básicas de preservação e organização para que fossem acessíveis para pesquisas. A perspectiva de exposição dos objetos ao público em geral, considerada pelo autor como um segundo plano, seria realizada após o trabalho básico de seleção, catalogação e apresentação desse material à comunidade acadêmica (ZAPLETAL, 2019), ou seja, remetendo à pesquisa como função primordial.

> No pensamento de Helfert, as apresentações em museus no sentido mais restrito da palavra – como um serviço para o público leigo – ainda permaneceram marginais tanto em sua teoria de arquivo musical como na prática do Arquivo Musical [do Museu da Morávia]. Em 1930, porém, Helfert escreveu, em conexão com uma exposição realizada pelo Arquivo Musical, que a instituição "está planejando uma sucessão de exposições similares do restante de seus artefatos, a fim de chamar a atenção do nosso público para este importante e ainda muito negligenciado campo da coleta". Assim, ele tinha planos para apresentações no sentido mais restrito da palavra, mas adiou para depois da conclusão do trabalho básico, necessário nas áreas de seleção, acúmulo e apresentação à comunidade acadêmica (ZAPLETAL, 2019, p. 20, tradução nossa)[XIV].

Chegando aqui a uma ligação mais explícita entre museu e música – museologia da música –, encerramos esse conjunto teórico que levanta discussões sobre as perspectivas da museologia e musicologia sobre música e museu – seja *música em museu*, *museu em música* ou *museu da música*. Mas, para promover a reflexão conjunta que é objeto deste trabalho, propomos uma investigação desses conceitos a partir da etimologia e genealogia do museu e suas relações com a música.

1.1 Tetralogia: Musas, música, memória e museu

As Musas, nove filhas da Memória e Zeus, são deusas da mitologia grega para as quais não encontramos correspondências em outras culturas (BRANDÃO, 2017). Tendo sido geradas por união amorosa e não por cissiparidade, herdam características tanto da Memória quanto de Zeus, dado que a descendência explicita o ser próprio dos pais (TORRANO, 2012, p. 31). Da Memória trazem o dom de recordar, trazer à presença fatos passados e futuros; as Musas tudo sabem[6] e cabe a elas inspirar os *aedos* para que cantem as memórias do seu povo. De Zeus, deus que organiza e dirige, distribui honras e funções, elas incorporam o poder de uma memória organizada e dirigida (BRANDÃO, 2015, p. 86). Talvez, mais que recordar, elas tragam como dom o esquecimento ou interrupção dos sofrimentos: "Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, / Memória rainha nas colinas de Eleutera, / Para oblívio de males e pausa de aflições" (HESÍODO apud TORRANO, 2012, p. 105).

6 "[...] moradoras do Olimpo, divinas, todo-presentes, todo-sapientes [..]" (*Ilíada* – Homero, v. 484).

Tendo como forma de manifestação a música – e esta refere-se não somente ao que entendemos hoje por música, mas também à poesia e demais artes (BRANDÃO, 2017; JARDIM, 2005) –, inspiravam os *aedos* a cantar as memórias de seu povo para que não se perdessem. No contexto de uma sociedade ágrafa, esse canto era essencial porque funcionava, de certa forma, como uma *escrita*, ou seja, os versos, as rimas e a entonação formavam um dispositivo de memória, facilitando a rememoração de acontecimentos (AZEVEDO, 2014, p. 18). Através dos poetas, as Musas eram responsáveis por presentificar acontecimentos por meio da nomeação: o que era dito ou cantado tornava-se presente perante os ouvintes (TORRANO, 2012, p. 19). Daí a importância dos *aedos* e das Musas em uma cultura ágrafa, na qual a nomeação era a presença da própria coisa nomeada: "Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa" (TORRANO, 2012, p. 17).

Podemos dizer que as Musas são um elo na busca pela relação entre música e museu. Elas manifestam-se através da música, palavra que significa "arte das Musas" em grego (JARDIM, 2005, p. 144) e que compreende toda a expressão desses seres. Embora cada Musa tenha recebido um atributo e domínio de uma determinada arte ou ofício[7] por volta do século IV d.C., originalmente elas se manifestavam de forma coletiva e tudo o que faziam era música (BRANDÃO, 2017). Nesse caso, poderíamos considerar que não há uma Musa específica para a música (LAS

7 De acordo Junito Brandão, "Calíope, preside à poesia épica; Clio, à história; Érato, à lírica coral; (ou poesia amorosa) Euterpe, à música; (poesia lírica) Melpômene, à tragédia; Polímnia, à retórica; (hinos sagrados) Talia, à comédia; Terpsícore, à dança; Urânia, à astronomia" (BRANDÃO, 1991, p. 151).

CASAS, 2017), já que todas elas, independentemente das particularidades das artes que presidem, só podem se manifestar através da música (arte das Musas).

Apesar de ser uma leitura posterior e, consequentemente, uma interpretação da antiguidade, as iconografias a partir do século XV ilustram esse vínculo entre as Musas e a música, ressaltando a ideia de movimento e dança (Figura 1) ou usando a representação das Musas juntamente com instrumentos musicais (Figura 2).

Figura 1: *Apollo and the Muses* (1514-1523), Baldassare Peruzzi (1481-1536).

Fonte: Web Gallery of Art[8].

8 Óleo sobre madeira, 35 x 78 cm. Galeria Palatina, Palácio Pitti, Florença. Disponível em: https://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/p/peruzzi/muses.html&find=Apollo+and+the+Muses. Acesso em: 14 set. 2021.

Figura 2: *Minerva and the Nine Muses,*
Hendrick van Balen (1575-1632).

Fonte: Web Gallery of Art[9].

No *Practica Musica* (Figura 3), cuja iconografia remonta à literatura clássica grega, a harmonia das esferas é relacionada às Musas (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002, p. 26), que por sua vez são associadas à teoria da música através da relação com os *modus* musicais. No alto da imagem, ao centro, podemos identificar Apolo e as três Graças onde se lê "o poder do espírito apolíneo move todas as Musas" (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002, p. 26, tradução nossa)[XV]. Abaixo, do lado esquerdo, são

9 Óleo sobre tela, 78 x 108 cm. Coleção privada. Disponível em: https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/b/balen/apollo.html&find=Minerva+and+the+Nine+Muses. Acesso em: 10 jan. 2018.

representadas oito Musas – Urânia, Polímnia, Euterpe, Érato, Melpômene, Terpsícore, Calíope e Clio –, e à direita da imagem são representados os planetas (incluindo o Sol e a Lua) e no centro há o nome dos *modus* e os intervalos (tom ou semitom).
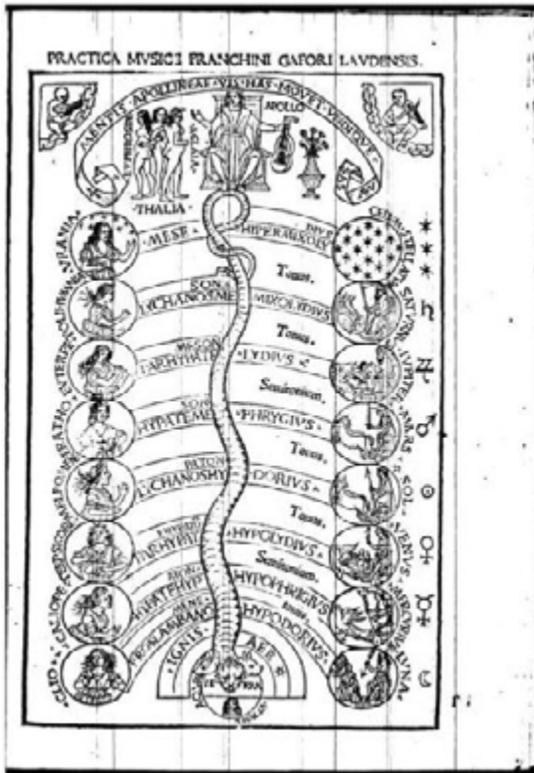
Figura 3: *Practica Musica* (1496),
Franchinus Gaffurius (1451-1522).

Fonte: IMSLP – Petrucci Music Library[10].

10 Capa da primeira edição do *Practica Musica* (1496). Disponível em: https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus). Acesso em: 27 out. 2018.

O museu pode ser entendido como um espaço, não necessariamente físico, que se concretiza por e com as Musas (AZEVEDO, 2014, p. 37) e também estaria vinculado, assim como a música, a elas. Segundo Jaa Torrano, o verso 75 da Teogonia de Hesíodo – "isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpio" – sugere que o próprio canto das Musas tornava presente o lugar da sua manifestação, pois o verbo grego ter (*ékho*) possibilita a interpretação como *habitar* e *manter*: "as Musas têm por habitação o palácio olímpio e elas o mantêm pela força do canto. É porque elas o cantam que ele se dá entre os homens como sublime Presença" (TORRANO, 2012, p. 34). Inferimos então que, na mitologia, música e museu existem como forma e lugar de manifestação das Musas, como forma e lugar de presentificação de uma memória.

Na mitologia, museu também se manifesta como personagem. Nesse contexto, há diversas versões para a origem e atuação de Museu, mas a maioria converge para sua habilidade como músico – capaz até mesmo de curar os enfermos com sua arte –, poeta e adivinho renomado. Filho de Antifemo (ou Eumolpo) e Selene, Museu é o que se refere às Musas e por elas é inspirado, sendo comumente tido como amigo, discípulo, mestre ou filho de Orfeu e teria sido discípulo de Lino, o inventor do ritmo e da melodia (BRANDÃO, 1991, p. 151). Em outra versão, Calíope – Musa dedicada à poesia épica – une-se a Apolo e gera Orfeu que, por sua vez, unindo-se a Selene (Lua), gera Museu, "personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos" (CHAGAS, 2009, p. 57).

> Essa tradição mitológica sugere a ideia de que o museu é um canto onde a poesia sobrevive. A sua árvore genealógica não deixa dúvidas: a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo gera Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que, com o seu cantar, encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. O iluminado Orfeu deu origem ao poeta Museu (CHAGAS, 2009, p. 57).

Não são comuns representações iconográficas de Museu como personagem, mas podemos apontar pelo menos duas: a primeira é uma pintura em cerâmica (440-435 a. C) na qual ele é retratado como um jovem, em pé, à esquerda da imagem, com Lino à direita, sentado (Figura 4); a outra representa Museu e Lino sentados com instrumentos musicais e data de 1470-1475 (Figura 5). Essa segunda é especialmente significativa, porque nos permite questionar se, no século XV, a tradição de Museu como personagem ainda era presente ou estaria sendo retomada juntamente com o estudo da arte grega clássica.

Figura 4: Medalhão pintado em cerâmica (440-435 a. C.).

Fonte: Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)[11].

11 Pintura em cerâmica (440-435 a. C.): Museu com algumas tábuas de escrever e seu professor Lino com um rolo de papiro. Louvre. Disponível em: https://www.iconiclimc.ch/limc/imageview.php?image=19056&total=38&term=mousaios. Acesso em: 08 ago. 2020.

Figura 5: Representação de Lino e Museu (1470-1475), Florentine (séc. XV).

Fonte: The Iconographic Database – The Warburg Institute[12].

12 Disponível em: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=42737. Acesso em: 08 ago. 2020.

A representação de Museu como músico e poeta talvez seja a que mais nos permite especular sobre a proximidade entre os conceitos de música e museu e, de certa forma, também sobre o museu como um espaço que se concretiza *pelas* Musas e *com* as Musas. Esse espaço instaurado na relação com as Musas pode ser pensado como o canto do poeta, ou até mesmo como o próprio poeta inspirado por elas. Em ambas perspectivas, podemos encontrar a música como manifestação das Musas e de Museu. Além da mitologia, mas talvez como uma interessante referência a ela, encontramos no século V ou VI um poeta grego chamado Museu (um pseudônimo inspirado pelo ser mitológico?), autor do poema *Hero e Leandro*[13] (Figura 6).

13 *Hero e Leandro* conta a história do amor entre dois jovens habitantes de cidades vizinhas, separadas por um estreito que fica entre a Ásia e a Europa. Leandro atravessava o estreito a nado todas as noites para encontrar Hero, guiado por uma tocha que ela acendia na torre onde morava, e depois retornava para casa guiado pelas estrelas. Em uma noite de tempestade Leandro morre na travessia e seu corpo é levado pelas ondas até à margem europeia onde é visto por Hero na manhã seguinte. Hero joga-se da torre ao mar e perece (BULFINCH, 2006, p. 111).

IN POETICA

Musei Poete antiquissimi
De Herone & Leandro aman
tibus. Cum interpretatione
latina. Venditur Marcello
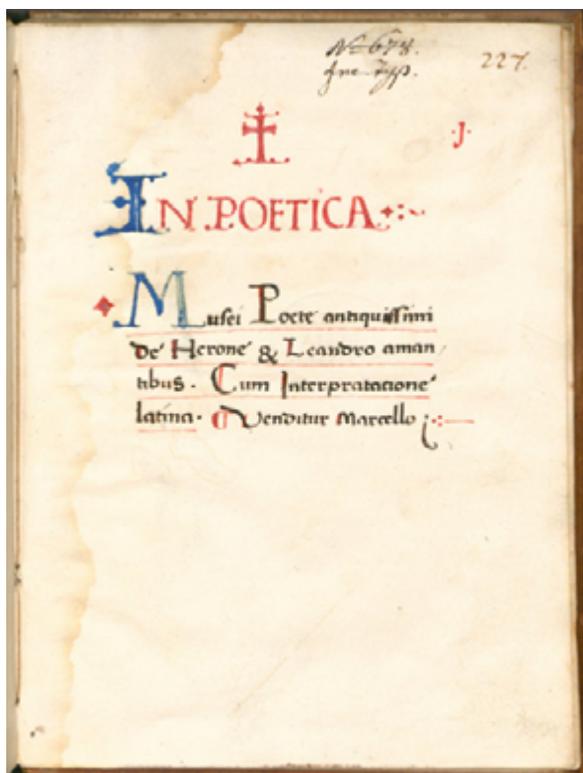
Figura 6: Edição de *Hero e Leandro* (c. 1494) por
Aldus Manutius (1449/1450-1505).

Fonte: Biblioteca Digital Mundial[14].

Nas perspectivas abordadas até aqui, as possíveis conexões entre música e museu são mais facilmente elencadas, porém, há outras manifestações do termo museu para as quais o

14 Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/18187/. Acesso em: 08 ago. 2020.

exercício especulativo em torno dessas relações necessita, ao mesmo tempo, maior liberdade interpretativa e mais cuidado para não forçar correlações. Uma dessas possibilidades dá-se na Antiguidade, período no qual a palavra museu relacionava--se aos santuários consagrados às Musas, locais dedicados ao ensino, à pesquisa científica e às academias filosóficas (BAZIN, 1967, p. 16), lugar mais equivalente ao que hoje seriam as universidades do que a instituições museológicas atuais.

Contudo, é necessário cautela ao pensar em ensino e pesquisa nesse contexto, pois seria algo significativamente diverso do que é hoje. Basta lembrar do Museu de Alexandria, um dos espaços dedicados às Musas, conhecido como o mais famoso museu da Antiguidade (POMIAN, 1984, p. 56). Fundado por Ptolomeu Soter no século III a.C., destacava-se como uma academia filosófica, uma espécie de instituto mantido pelo Estado. O local possuía, além de sua famosa biblioteca, estátuas de pensadores, instrumentos astronômicos e cirúrgicos, partes e peles de animais, parque zoológico e botânico (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 3). Com acesso restrito à aristocracia, o Museu de Alexandria tinha como principal função ser a morada das Musas, ou seja, era um lugar de realização de atividades de caráter científico, artístico e literário onde fomentava-se a celebração de festas em honra às Musas e a Apolo, e se organizavam concursos literários (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 23). Do ponto de vista de sua organização, o Museu de Alexandria congregava o que atualmente denominamos museu, arquivo e biblioteca, sem fragmentação entre tais funções (GUARNIERI, 2010b, p. 247).

Nesse âmbito, é interessante notar que a relação do Museu de Alexandria com as Musas também se dá pela utilização destas como forma de organização do conhecimento: em um esforço de sistematização da literatura grega, as Musas foram usadas para nomear as prateleiras onde eram guardados os papiros de cada gênero literário. Além disso, algumas obras foram divididas e organizadas em capítulos, cada um com o nome de uma das Musas, como o livro *Histórias*, de Heródoto (MARSHALL, 2017). Vale ressaltar que, sendo filhas de Zeus, as Musas herdaram o poder de uma memória organizada e sistematizada (BARBOSA, 2017) e, portanto, seu uso como indexadores de conhecimento em Alexandria, de alguma forma, corrobora suas características mitológicas.

Englobando esse sentido ligado à ideia de organizar e classificar e ampliando-o a outras esferas, entre os séculos XVI e XVII – após um período de aparente desuso do termo[15] – encontramos a palavra museu associada tanto a categorias intelectuais e filosóficas (*biblioteca*, *thesaurus*, *pandechion*), a determinadas construções visuais (*cornucopia* e *gazophylacium*), quanto a construções espaciais (*studio*, *gabinet*, *galleria*, *theatro*) (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 24), o que apontava

15 De acordo com André Desvallées, embora não utilizassem a palavra museu, os compiladores da Idade Média tentaram simplificar a denominação das coisas e realizaram classificações que anunciam as futuras enciclopédias (DESVALLÉES, 2007, p. 50). Já de acordo com Waldisa Rússio, "desde o desastre de Alexandria (século I a.C.) até a abertura do Louvre (século XVIII), o termo 'museu' fica oficialmente congelado; fala-se, então, em tesouros, penetralia, gabinetes de raridades e de curiosidades, em galerias..., mas em museus, jamais!" (GUARNIERI, 2010b, p. 245). De acordo com a bibliografia consultada para este trabalho, parece ter havido um momento de desuso da palavra museu, no entanto, o termo voltou a ser utilizado antes de denominar a moderna instituição museu. Nesse sentido, é possível que Waldisa Rússio, ao sugerir que a utilização da palavra museu tenha ficado "congelada" entre o fim do Museu de Alexandria e a abertura do Louvre, tenha se referido apenas ao museu como espaço, sem considerar outras acepções da palavra.

para características de uma forma de pensar, conhecer e organizar o mundo que se direciona, ao mesmo tempo, para o passado e para o presente. Nessa perspectiva de conhecer e organizar o mundo, ainda podemos mencionar que o termo museu foi também aplicado a compilações exaustivas sobre determinado assunto (CHAGAS, 2002, p. 6) ou a coleções de forma geral. Esse uso deu origem a diversas publicações de catálogos, livros, enciclopédias, revistas etc. (FINDLEN, 1989), por exemplo, *Musei Poetriarum* (Lorenzo Legati, 1688), *Museum Hermeticum* (1674), *Museum Italicum* (Mabillon y Germain, 1687-1689) e, já no século XIX, revistas como *Deustsches Museum*, *Musée des familles*, *Musée des deux modes*, *Musée de peinture et de sculpture* (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 19).

Relacionando esse percurso terminológico à música, podemos inferir que, à medida que nos afastamos dos mitos e da atuação do *aedo*, as conexões entre música e museu vão ficando mais ambíguas. Se na relação com as Musas esses conceitos são intimamente ligados, a ligação já não é tão explícita em Alexandria e, ainda menos, quando a palavra museu passa a designar determinadas construções espaciais e publicações relacionadas a coleções.

1.2 Conceitualizando museu

Após o exercício em torno do conceito *museu* a partir de mitos, *aedos*, templos dedicados às Musas e outras manifestações anteriores relacionadas ao termo, propomos analisar algumas definições atuais de museu, cujas formas e funções têm

variado, bem como têm se transformado seu conteúdo e sistema de funcionamento.

> O termo "museu" tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos. Seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração (MUSÉE ..., 2011, p. 271).

Devido à mobilidade do fenômeno museu, as definições do termo são variadas e normalmente se baseiam em uma estrutura com um elemento unificador – que se refere a uma grande categoria, usualmente instituição ou instituição permanente – e um elemento diferenciador, que distingue o fenômeno de outros semelhantes e pode ser subdivido em conteúdo e propósito. Nesse contexto, o conteúdo também pode ser dividido em dois elementos: um conjunto de atividades e o assunto dessas atividades (MENSCH, 1992).

Nessa perspectiva, inicialmente analisamos a definição de museu do ICOM (*International Council of Museums*).

> O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente para fins de educação, estudo e lazer (ICOM, 2007, tradução nossa)[XVI].

Identificamos como elemento unificador nessa definição a *instituição* (ou *instituição permanente sem fins lucrativos*); o conteúdo, referindo-se à aquisição, conservação, pesquisa, comunicação e exibição (conjunto de atividades); o assunto, o *patrimônio material e imaterial da humanidade e do meio ambiente*; e o propósito, *para fins de educação, estudo e lazer*. A definição de museu do ICOM é válida para iniciar nossas reflexões acerca do que seria o museu, pois, embora a maioria dos países tenha definido museu de formas variadas em seus textos legislativos ou organizações nacionais, essa ainda é a definição mais conhecida e aceita em termos profissionais (MUSÉE…, 2011, p. 271). No Brasil, a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, diz que se consideram museus

> [...] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

As duas definições anteriores – do ICOM e da legislação brasileira – têm um caráter oficial e assemelham-se por considerarem museu como instituição, o que remete a um lugar, provavelmente físico, onde as atividades museais devem ser realizadas. Dado que o Núcleo de Acervos da Escola de Música não pode ser considerado um museu (pelo menos não nesse sentido de instituição museológica), buscaremos expor outras definições que possam aproximar esses espaços.

Para muitos museólogos, o museu é um meio através do qual se dá uma relação específica do homem com a realidade (MUSÉE…, 2011, p. 271), a partir da coleta e conservação de materiais variados que registram o desenvolvimento da natureza e da sociedade (GREGOROVÁ, 1990, p. 48).

> [...] consiste na proposição de coleta sistemática e na conservação de selecionados inanimados, materiais, objetos móveis (especialmente os tri-dimensionais) incluindo seus usos variados, como o científico, cultural e educacional; documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade, incluindo seus variados lados de uso científico, cultural e educacional (GREGOROVÁ, 1990, p. 48).

Nesse mesmo sentido, podemos falar também em fato museológico, ou seja "a relação profunda entre o homem – o sujeito conhecedor – e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir" (GUARNIERI, 2010a, p. 123). Se essa relação (ou fato museológico) está centrada no homem e no objeto, não necessariamente depende de um espaço institucionalizado para que aconteça e, por essa ótica, podemos propor um paralelo entre o Núcleo de Acervos e as instituições designadas museus. Para considerar essa possibilidade, exploraremos de forma mais detalhada a definição de

museu proposta por Bernard Deloche (DELOCHE, 2007)[16], que norteará a aproximação conceitual sugerida.

O objetivo de Bernard Deloche não é encontrar uma definição de museu que seja imutável e definitiva, mas sim uma aliada à realidade histórica do museu, provisória e mutável, dada a própria natureza viva da instituição (DELOCHE, 2007, p. 93). Portanto, inicialmente, o autor argumenta que toda definição é uma convenção e, sendo assim, uma definição de museu deve apresentar seis requisitos básicos:

1. levar em conta quem a formula: o autor da definição estabelece um ponto de vista, ou seja, pessoas diferentes com interesses distintos definiriam de formas diferentes;
2. levar em conta o caráter histórico: não é possível uma descrição como um fato objetivo e atemporal;
3. não incluir aspectos secundários: deve ser geral o suficiente para ser adequado a todos os museus (incluindo os substitutos do museu);
4. levar em conta que nada é inscrito na essência do museu: ele continua sendo um produto humano modificável, portanto, é necessária uma reflexão crítica sobre possíveis dogmas;

16 Este texto integra uma publicação organizada por François Mairesse e André Desvallées (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007) com objetivo de discutir e comentar a definição de museu proposta na Declaração de Calgary (2005). Esta declaração propôs a seguinte definição de museu ao ICOM: “O museu é uma instituição que atende a sociedade, cuja missão é explorar e compreender o mundo através da pesquisa, preservação e comunicação, inclusive através da interpretação e exibição de testemunhas materiais e imateriais que constituem a herança da humanidade. É uma instituição sem fins lucrativos.” No original: “Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d’explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l’interprétation et par l’exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l’humanité. C’est une institution sans but lucratif” (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2007, p. 14).

5. ser pragmática e concreta: deve ter um impacto na prática real dos museus;
6. evitar armadilhas estabelecidas pelas ideologias atuais: não usar os termos herança, patrimônio, permanente e identidade, pois essas palavras pertencem a uma antiga ideologia ocidental, que considera como dogmas a sacralidade e a gratuidade da cultura (DELOCHE, 2007, p. 93).

Após estipular critérios do que seria, para ele, uma definição válida, Deloche busca determinar o que é específico do museu, o que confere uma diferenciação perante outras instituições. Embasado pela proposta de Zbynek Z. Stránský, o autor defende que o traço distintivo do museu é mostrar o objeto de forma intuitiva, fazer com que o público tenha experiências sensoriais através de uma documentação, que podem se dar de forma visual, auditiva, tátil e, às vezes, pelo gosto ou olfato (DELOCHE, 2007, p. 96). A partir disso, ele determina o conceito de museu:

> O museu é uma função específica, que pode ou não assumir a forma de uma instituição, cujo objetivo é garantir, através da experiência sensível, o acúmulo e transmissão da cultura entendida como o conjunto de aquisições que fazem de um ser geneticamente humano, um homem (DELOCHE, 2007, p. 99, tradução nossa)[XVII].

Essa definição traz como elemento inovador – e especialmente interessante na busca pela aproximação ao nosso objeto de estudo – a possibilidade de pensar o museu como uma função específica que pode ou não assumir a forma de uma instituição. Por essa perspectiva, é viável a argumentação de que existem

outras formas e lugares que têm a viabilidade de desempenhar a função museal, independentemente da instituição, o que prepara o caminho para o reconhecimento do *status* de museu para toda uma série de substitutos (DELOCHE, 2007, p. 100)[17]. Assim, é factível encontrar um estado de museu quando se mostra uma coisa intuitivamente, por meio dos sentidos, ou seja, "não é uma questão de saber, pois se pode descrever uma coisa, até mesmo dar a fórmula matemática, se não a vejo, ouço ou sinto, não tenho mais que uma ideia abstrata" (DELOCHE, 2007, p. 100, tradução nossa)[XVIII].

A partir do escopo terminológico proposto, questionamos se os acervos musicais também poderiam ser uma das formas de concretização dessa relação específica do homem com a realidade, sendo compreendidos como espaços onde seria exequível alcançar *o estado de museu*. Instigados pela definição de Deloche e atentos para o fato de que o elemento diferenciador em grande parte das tentativas de definição do museu se relaciona a funções específicas – coletar, preservar, exibir etc. –, buscaremos compreender quais são as atribuições características de um museu e, posteriormente, identificar como elas poderiam contribuir para a atuação dos acervos musicais.

17 Deloche usa como exemplo o *Museu Imaginário* de André Malraux (MALRAUX, 1965), que apesar de ser apenas um livro de imagens é, para o autor, um verdadeiro museu, embora a função esteja fora de uma instituição (DELOCHE, 2007, p. 100).

1.3 Olhares sobre funções museais

Entendidas como "orientação e centro de atividades do museu" (GREGOROVÁ, 1990, p. 48), as funções museais tornam-se um norte para identificar e compreender quais atividades estão no cerne da instituição. A partir da análise das abordagens de alguns pensadores sobre o assunto, é possível identificar que, apesar de variações terminológicas, de forma geral os autores demonstram ideias semelhantes em relação às atribuições das instituições museológicas. Ao abordar e selecionar olhares sobre as funções museológicas, buscamos indicar quais serão determinantes para o diagnóstico referente ao Núcleo de Acervos.

Considerando que a gênese do museu como instituição se deu a partir de coleções, a coleta (o ato de colecionar) destaca-se, e pode ser associada às ações de identificação e classificação dos objetos coletados para formar a primeira função do museu (DESVALLÉES, 2007, p. 53). Edward e Mary Alexander problematizam o fato de a maioria dos museus coletarem objetos pela crença de que seriam importantes como vestígios materiais da civilização humana, com potencial para contar sobre o universo, a natureza, a civilização e a cultura humana de forma geral (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 188). Porém, *o que* colecionar e *como* fazê-lo são um desafio quando consideramos que grande parte das coleções dos museus são provenientes de doações e legados, sobretudo no caso de instituições nas quais não há recursos suficientes para a compra de objetos de fontes privadas, revendedores ou leilões (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 190), influenciando profundamente o controle sobre o que colecionar.

Nesse panorama, para assegurar um planejamento de coleções e identificar quais tipos de objetos serão adquiridos ou aceitos, são essenciais ética de aquisição, preocupação com a proveniência do material e política de descarte do que não está dentro do escopo da instituição e não pode ser cuidado adequadamente (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 192-208). Essa perspectiva é complementada por Peter van Mensch, que pontua que a política de aquisição e descarte de objetos é fundamental, principalmente, pelo valor histórico e cultural que poderão ter para as gerações futuras, além do valor de uso que podem ter na atualidade (MENSCH, 1992).

No âmbito dessa primeira função – que inclui a coleta, identificação e classificação dos objetos –, o registro é essencial. Nele, devem-se manter três tipos de dados sobre o que foi coletado: informações de gerenciamento, que incluem dados sobre a aquisição do objeto; descrição física; e contextualização (artística, histórica, científica etc.). Além disso, o museu deve manter documentos que possam se relacionar ao objeto, como correspondências, documentos legais e jornais, entre outros materiais que vão formar um arquivo de registros permanentes (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 201).

Efetuada a coleta, a manutenção do objeto ao longo do tempo – que tem como intenção guardar para as gerações futuras – condiciona a conservação como um termo relacionado diretamente ao cuidado físico dos materiais coletados (MENSCH, 1992). No contexto museológico, Peter van Mensch assinala quatro possibilidades em relação à conservação: 1) aceitar a decadência do objeto; 2) atuar na diminuição de sua deterioração (conservação); 3) reconstruir o seu estado original (restauração);

4) adaptar o objeto a novos usos. A entrada do objeto em um museu, normalmente, significa que a primeira e última opção serão refutadas em favor das outras duas (MENSCH, 1992)[18].

Para André Desvallées, embora a aquisição e interpretação de determinado objeto não implique necessariamente em sua conservação, é essencial que os museus estejam atentos a processos de diminuição de danos e restauração (quando necessário) para que as coleções possam ser transmitidas às gerações futuras (DESVALLÉES, 2007, p. 55). Esta consciência de que é necessário garantir o acesso futuro a esses registros colecionados e guardados nos museus cria a necessidade de proteção dos objetos, de modo a evitar sua deterioração e, quando aplicável, realizar restaurações (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 217). Ainda que nem todas as instituições museológicas tenham um especialista da área de conservação, as atividades relacionadas acabam sendo desenvolvidas por outros profissionais disponíveis (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 219).

Na perspectiva de André Desvallées, uma outra função surge da primordialidade de conhecer o objeto coletado, seus materiais, contexto e melhor forma de classificação: a pesquisa, que

18 O autor chama atenção para a tênue linha que separa a conservação da restauração, utilizando como exemplo a limpeza, que inicialmente faz parte da conservação, mas deve ser pensada cuidadosamente, pois pode interferir diretamente nas informações sobre o objeto. "A limpeza envolve a remoção de sujidade acumulada, ferrugem, etc. Faz parte do processo de conservação, uma vez que ajuda a evitar uma maior deterioração. Mas onde é que a limpeza tem de parar? A sujidade faz parte da verdadeira identidade do objeto e, como tal, tem valor documental, referindo-se à biografia do objeto. Ao mesmo tempo, a limpeza pode resultar na revelação da identidade factual e é, como tal, parte do processo de restauração. Mas onde está a fronteira entre a identidade factual e a identidade real? Por vezes, o que foi considerada como informação secundária provou ser informação primária e sua remoção é uma perda irrecuperável" (MENSCH, 1992).

pode ser realizada tanto em um momento anterior à coleta (no intuito de formação de uma coleção) quanto após a coleção estar constituída (DESVALLÉES, 2007, p. 54). O autor se refere ao que Peter van Mensch e Edward e Mary Alexander destacam como parte do processo de identificação e registro dos objetos, ligado mais diretamente à coleta.

Em outra ótica, Peter van Mensch aborda a pesquisa como uma interpretação científica do valor informacional do patrimônio cultural e natural, e aponta que muitos museólogos a compreendem como função central do museu, pois, além de contribuir para a melhoria da qualidade científica das coleções, constitui uma ponte com o público (MENSCH, 1992). Nesse sentido, Hiroshi Daifuku destaca que pesquisas em museus podem ser muito semelhantes às acadêmicas, embora, na maior parte das vezes, os resultados em museus sejam divulgados através de exposições.

> Tal como nas universidades e colégios, o trabalho realizado pelos museus tem sido em pesquisa acadêmica e não em pesquisa aplicada. A série de monografias científicas e acadêmicas que foram publicadas por vários museus são semelhantes às publicadas por universidades no mesmo tipo de trabalho. A principal diferença entre os dois tipos de instituições é que o museu também divulga os resultados de sua pesquisa através de exposições e exibições públicas (DAIFUKU, 1960, p. 68, tradução nossa)[XIX].

Embora a concepção sobre pesquisa como função museal desperte diferentes posicionamentos, os tipos de pesquisa em museus refletem, de alguma forma, a natureza de suas coleções, podendo ser desde a busca por referências para

descrição e classificação dos objetos, o estudo dos materiais e melhor forma de preservá-los, a exploração do seu contexto até tentativas de interpretação dos objetos (MENSCH, 1992).

A função da comunicação, dependendo do seu propósito e público-alvo, pode se dar de diferentes formas: catálogos, inventários, sinalização e, sua principal atividade, a exposição museológica (DESVALLÉES, 2007, p. 55). Uma exposição pode ser elaborada a partir de dois caminhos: partindo de um determinado tema para depois relacionar os objetos a serem expostos de forma a ilustrar o enredo criado ou partindo da coleção disponível para definir temas e subtemas a serem apresentados (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 241). De qualquer maneira, a exibição pode ser entendida como meio de comunicação do museu com o público através dos objetos coletados e conservados (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 236), ou vista como manifestação de um conceito, resultante da seleção e manipulação das informações contidas nos objetos (MENSCH, 1992).

Em um olhar mais abrangente, Peter van Mensch indica que a comunicação nos museus é formada por um amplo espectro de atividades, entre elas, exposições – núcleo da comunicação museológica –, publicações, programas educacionais e eventos (MENSCH, 1992). Segundo o autor, apesar de terem uma informação *a priori*, os itens de uma exposição podem ser, consciente ou inconscientemente, codificados com novas mensagens ou usados com diferentes significações, dependendo do conceito a que servem naquele momento (MENSCH, 1992). Dessa forma, as exposições poderiam ser criadas a partir da classificação dos objetos (pela semelhança e relação entre as peças), ou baseadas em um tema ou história a ser narrada a que os itens

serão subordinados (MENSCH, 1992), reforçando os caminhos apresentados por Edward e Mary Alexander.

As funções até aqui referidas são recorrentes em vários autores, contudo, existem outras que se encontram identificadas separadamente ou associadas ao que foi anteriormente apontado. Nesse conjunto, destacamos o caso do ensino, atribuído como função museal autônoma por André Desvallées. Segundo o autor, o ensino pode se dar em diferentes níveis, por exemplo, a visita do público guiada pela sinalização e a participação em debates organizados pela instituição em suas dependências (DESVALLÉES, 2007, p. 56). Em uma outra perspectiva, Peter van Mensch atribui essa função educativa como parte do conjunto de atividades relacionadas à comunicação (MENSCH, 1992).

Ainda outras funções são identificadas, como *interpretar* e *servir* que, juntamente com *exibir*, seriam as funções interpretativas do museu. De alguma forma, os atos de colecionar e conservar também são interpretativos, pois há uma demanda por escolher o que colecionar e conservar e como fazê-lo, mas essa interpretação é um meio pelo qual os museus emitem mensagens – intencionais ou inadvertidas – ao seu público. Assim, a função interpretar extrapola a exibição, pois nela entram outras formas de comunicação entre museu e espectadores: palestras, oficinas, apresentações de filmes e publicações diversas, como boletins informativos, relatórios anuais, publicação de livros e catálogos de exposições (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 258-272).

A função servir, por outro lado, relaciona-se especialmente com a crescente abertura dos museus ao público e a multiplicação

dessas instituições por todo o mundo e, ainda mais, com a crescente conscientização de que são espaços destinados a receber e assistir as pessoas. Esse entendimento do museu como local de serviço ao público retira o foco das coleções e objetos e o transfere para os espectadores, de maneira que ele passe a funcionar, muitas vezes, como centro de cultura, com teatros, apresentações musicais, comemorações populares, entre outras atividades (ALEXANDER; ALEXANDER, 2008, p. 281-300).

De forma geral, as cinco principais áreas de atuação do museu descritas por J. V. Noble em 1970 – colecionar, conservar, estudar, interpretar e exibir – ainda são aceitas como as principais funções do museu, entretanto, opiniões se dividem em relação à forma de agrupá-las (MENSCH, 1992). A literatura da área aponta dois modelos diferentes de abordagem para esse agrupamento: 1) o modelo PRC (*Preservation, Research, Communication*) que, além da administração institucional, sinaliza três áreas de atuação: preservação, pesquisa e comunicação; e 2) o modelo CC (*Collections management, Communication*), que se divide em duas áreas principais: gestão de coleções e comunicação (mais administração) (MENSCH, 1992).

Para a reflexão proposta neste trabalho, optamos por pensar nosso objeto a partir das funções descritas por Mensch no modelo PRC, ou seja, a partir da preservação, pesquisa e comunicação. Essa escolha se deu devido à principal característica do modelo ser a separação da pesquisa – uma das principais áreas de atuação do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG – em relação às outras funções (MENSCH, 1992).

Capítulo 2

OBJETOS E (I)MATERIALIDADE

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la,
isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
GUARDAR – *Antonio Cicero*

Para chegar a uma narrativa através das coisas é interessante analisar as características dos objetos recolhidos aos museus. Embora tenham uma funcionalidade original antes de adentrarem uma coleção, podem perder essa função em detrimento de um significado ao se adaptarem à realidade da instituição[19]: "[...] as locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para matar" (POMIAN, 1984, p. 51).

Esses objetos, que podem ser designados *semióforos* – objetos que não têm utilidade, mas são dotados de significado –, não são manipulados, mas expostos ao olhar, e representam o invisível (POMIAN, 1984, p. 71), invisível este que pode se manifestar de diferentes formas.

19 Com exceção daqueles casos em que os objetos do museu retomam suas funções originais em determinados eventos, por exemplo, imagens sacras que, em determinados momentos, são usadas pela comunidade em procissões e cultos, retomando, temporariamente, sua função original.

> O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade. É por vezes uma corporeidade ou uma materialidade distinta daquela dos elementos do mundo visível, por vezes uma espécie de anti-materialidade pura. Pode ser algo de autónomo com respeito a algumas ou a todas as limitações impostas ao que se encontra cá em baixo, mas pode também ser uma obediência a leis diferentes das nossas. Trata-se aqui, naturalmente, apenas de quadros vazios, destinados a serem preenchidos pelas entidades mais diversas: antepassados e deuses, mortos, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias (POMIAN, 1984, p. 66).

Por essa linha de raciocínio percebemos que, embora a base do colecionismo e mesmo os gabinetes de curiosidade (talvez, os antecedentes mais próximos dos museus) estivessem pautados por uma materialidade, o que se buscava reter ou conhecer era o invisível, o imaterial, o distante. Os tesouros depositados nas câmaras funerárias ou nos templos em honra aos deuses não eram objetos de exposição ao olhar humano, mas essencialmente destinados ao invisível, ao olhar dos mortos e dos deuses (POMIAN, 1984, p. 63). Já os exemplares da natureza e objetos excêntricos, trazidos de terras distantes pelos viajantes e guardados nos gabinetes, eram destinados ao olhar humano como forma de conhecer aquilo que era distante, o que era invisível naquele momento: outras terras, outros seres, outras culturas (POSSAS, 2013, p. 159).

Nesse âmbito, visível e invisível, material e imaterial, tangível e intangível, podem fazer parte do domínio dos museus[20]: "os museus, por vocação, sempre lidaram com a imaterialidade do patrimônio, uma vez que o que está em jogo nas exposições é o significado dos objetos, ou seja, justamente a dimensão imaterial que representam" (JULIÃO, 2015, p. 87).

Sendo assim, podemos compreender que todo patrimônio imaterial depende de uma materialidade e, mais que isso, todo patrimônio é imaterial, apesar da materialidade necessária para que possa ser transmitido. Consequentemente, o que diferencia um objeto de uso ordinário daquele exposto no museu não é sua materialidade, mas sim o ato cultural de lhe atribuir uma qualidade como patrimônio a ser transmitido (DELOCHE, 2000, p. 40).

A partir de um olhar musicológico, podemos relacionar a obra musical com a dimensão imaterial do patrimônio, dado que, embora se manifeste a partir de uma determinada materialidade (instrumentos, fontes musicais, corpos dos músicos etc.), ela precisa ser constantemente atualizada, não existindo autonomia em relação ao seu processo de produção.

> Cabe fazer a distinção, no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar um relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material –,

20 Para aprofundar essa discussão, consultar Desvallées (2000).

> o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar, segundo determinados códigos (FONSECA, 2003, p. 65).

Tendo em vista essa constante relação entre materialidade e imaterialidade na música, podemos ponderar sobre a relação específica que esta tem com a instituição museológica, refletindo como esses dois aspectos – material e imaterial – podem se dar nesse espaço, considerando que o patrimônio musical agrega o patrimônio documental (partituras, hinários etc.), espacial (salas de concerto, teatros, salões etc.), organológico (instrumentos musicais) e o propriamente musical, sonoro ou auditivo, que é de fato imaterial (EZQUERRO-ESTEBAN, 2016). Assim, a análise da relação entre música e museu dentro das instituições museológicas pode ter duas perspectivas: uma ligada à preservação do patrimônio documental e organológico (patrimônio musical material) e outra que se conecta à preservação do patrimônio imaterial, a obra musical em si. Esses dois olhares são possíveis, pois, para além da preservação dos objetos, é possível desenvolver atividades musicais que promovam a salvaguarda do patrimônio imaterial, embora ele seja mediado por uma determinada materialidade: "assim, no que diz respeito à museologia, podemos dizer que não há exposições imateriais: toda a arte do museu é precisamente a da mediação, que consiste em apresentar o imaterial através dos suportes materiais" (DELOCHE, 2000, p. 41, tradução nossa)[XX].

2.1 Museu da Música: funções, objetos e (i)materialidade em contexto

Uma forma possível de perceber as relações apontadas – as diferentes apresentações do patrimônio musical e de sua exposição a partir da mediação de suportes materiais – é observar como elas se dão em alguns museus da música. No Brasil, há diversas instituições voltadas à preservação do patrimônio musical em suas diferentes formas. Escolhemos três delas para contribuir com a nossa reflexão: o Museu da Música de Mariana, fundado em 1973; o Museu da Música de Timbó, inaugurado em 2004; e o Museu da Música – Itu, criado em 2007[21].

Cada um dos museus propõe maneiras de divulgar e preservar suas coleções, dependendo dos tipos de objetos resguardados. O Museu da Música de Mariana (Mariana/MG), por exemplo, conta com um acervo constituído por fontes musicais dos séculos XVIII a XX de aproximadamente trinta cidades mineiras (MARIANA, 2017b), instrumentos musicais, fotografias e livros litúrgicos antigos (MARIANA, 2017a). Os esforços para tornar seu acervo acessível ao público têm sido feitos particularmente através dos projetos de edição, publicação e gravação de obras. Além dessas iniciativas, podemos citar a realização do projeto "Arte Educação através da Música", idealizado com o propósito de capacitar corais de cidades mineiras para a execução de músicas compostas no Brasil entre os séculos XVIII e XX e

21 Uma pesquisa mais detalhada sobre os museus da música no Brasil foi apresentada no VII Simpósio Internacional de Musicologia em Goiânia/GO (AZEVEDO; ROCHA, 2017).

promover concertos para divulgação dessas obras[22] (AZEVEDO; ROCHA, 2017).

A relevância dos projetos de edição de obras no processo de preservação da música dá-se por diversos fatores, entre eles, a transferência de informações contidas nas fontes antigas para a linguagem musical atual, tornando essas obras acessíveis a um número maior de pessoas, já que muitas vezes há nelas sinais musicais em desuso e desconhecidos dos músicos contemporâneos. Da mesma forma, a interpretação e gravação dessas obras possibilita que se possa ouvir novamente uma sonoridade que, tendo apenas a fonte musical como registro, só pode ser conhecida, ouvida e apreciada dessa maneira.

Por outro lado, o Museu da Música de Timbó (Timbó/SC) – com um acervo formado por instrumentos musicais, coleções de gravuras, métodos, partituras, livros, discos e desenhos técnicos (FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ, 2018) – destaca-se pela constante utilização de seu espaço para atividades musicais. O projeto "Café Musical", por exemplo, é realizado desde 2009 e foi idealizado pela Fundação Cultural de Timbó. Inicialmente denominado "Domingo Musical", o evento acontecia esporadicamente, quando apenas a orquestra de câmara de Timbó se apresentava. Com a expansão do projeto, as ações musicais passaram a acontecer com uma regularidade mensal e contar com a participação de diversos grupos musicais[23], sendo que,

22 Estima-se que, no período de 2012 a 2015, um público de vinte mil pessoas teve acesso a este repertório em sessenta concertos realizados em quinze cidades (GOMES; LOPES, [s.d.]).

23 Durante a pandemia de covid-19, os eventos passaram a ser on-line e transmitidos pela página do Facebook da prefeitura da cidade. No dia 19/09/2021, em comemoração aos 17 anos do Museu, a "Noite dos Candelabros" marcou o retorno de atividades presenciais no local.

em determinadas apresentações, instrumentos do acervo do museu (piano, cravo e alguns instrumentos de sopro) podem ser utilizados pelos músicos (AZEVEDO; ROCHA, 2017). Retomando o conceito de Krzysztof Pomiam (1984), podemos dizer que esses instrumentos deixam de ser semióforos, ou seja, deixam de ser apenas dotados de significado para, nesses concertos, voltarem à sua funcionalidade original.

Outros eventos, que acontecem anualmente, foram idealizados por funcionários da instituição, sendo eles: *Feira do Vinil*, encontro para compra, venda e trocas de vinis, que conta com música ao vivo; *Tarde do Rock* e *Tarde do Blues*, que promovem apresentações de bandas e músicos da região; e *Noite dos Candelabros*, que comemora o aniversário do museu e conta com apresentação da Orquestra de Câmara de Timbó. Além de todos esses projetos, o museu ainda mantém, desde sua inauguração, o *Laboratório de Som*, onde os visitantes podem experimentar o som de alguns instrumentos (AZEVEDO; ROCHA, 2017; FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ, 2017). É interessante observar que a atuação da instituição, para além da divulgação e utilização do próprio acervo, busca promover o uso de seu espaço de modo a fomentar e difundir a cultura musical da região.

Com um acervo formado por aproximadamente dez mil fontes musicais (entre manuscritos, fotocópias e impressos), quatro mil gravações em discos de 78 rpm, LPs e outros, cerca de trezentos objetos variados e arquivos pessoais de músicos da região, além de fotografias, o Museu da Música – Itu (Itu/SP) empenha-se em divulgar seu acervo de forma a disseminar a história musical da região, o que pode ser verificado pelas inúmeras ações promovidas pela instituição (AZEVEDO; ROCHA,

2017). Uma das iniciativas para divulgação do patrimônio resguardado é a edição de obras, realizada desde 1995 por músicos da cidade, assemelhando-se às ações do Museu da Música de Mariana, onde a atividade também é tomada como uma possibilidade a mais de acesso e performance das obras. As peças editadas têm sido interpretadas pelo Coro da Associação Cultural Vozes de Itu (INSTITUTO CULTURAL DE ITU, 2012) em apresentações regulares durante a Semana Santa, em saraus, na *Semana Nacional dos Museus*, na *Primavera dos Museus* e em eventos de final de ano, além da realização periódica de serestas e outras cerimônias, comumente embasadas nas pesquisas realizadas no próprio acervo para elaboração do roteiro e texto.

Além das performances musicais, o museu publica os *Cadernos de Música*, resultado de pesquisas sobre as práticas musicais da cidade nos documentos do museu (AZEVEDO; ROCHA, 2017). Entre essas publicações, destacamos "Robert Godding, um jesuíta músico em Itu" (2014), fundamentada em estudo documental realizado no arquivo pessoal de Robert Godding, que se encontra resguardado na instituição. A utilização desses documentos demonstra outra perspectiva para a preservação do patrimônio musical, que se dá pela preservação de arquivos pessoais de músicos, a partir dos quais é possível estudar e compreender aspectos específicos de determinado contexto cultural.

Analisando as ações nos três museus da música, percebemos as conexões com o assunto inicialmente tratado neste capítulo, principalmente, em relação ao uso de instrumentos de coleções, atividades educativas que envolvam música em instituições museológicas, pesquisa e publicação de edições

de obras resguardadas e, sobretudo, a necessidade da performance musical nesses locais.

Assim, é possível questionar se nosso objeto de estudo, o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, se relaciona com os museus da música apresentados. Apesar de o Núcleo não ter sido criado com intuito de ser um museu, é inegável que, em alguns momentos, o local apresenta interfaces comuns com as instituições museológicas, especialmente pela guarda de objetos, pelo sentido de preservação de um patrimônio, pela possibilidade de servir a diferentes abordagens de pesquisas etc.

Consideramos que relacionar o Núcleo de Acervos (ou os acervos musicais de forma geral) aos museus pode ser de grande valia para a ampliação do escopo de atuação desses espaços, instigando a relação entre os conhecimentos já consolidados pela museologia e a atuação dos musicólogos, que detêm competências mais específicas no campo musical. Por esse prisma – sem nenhuma pretensão de definição absoluta, mas trazendo um questionamento ao redor do qual possamos trabalhar – propomos olhar para nosso objeto de estudo e inquirir: acervo musical pode ser museu?

2.2 Ideias sobre música, museu, objetos, (i)materialidade e funções museais

Retomando as relações entre música e museu expostas, as questões sobre os objetos e a (i)materialidade, bem como os

exemplos dos museus da música apresentados anteriomente, cogitamos que, em uma perspectiva teórica, as funções museais podem ser associadas a antigas manifestações do museu, principalmente no que tange a sua conexão com as Musas e, nesse sentido, também se vincula ao conceito música. Sendo as Musas responsáveis pela organização e transmissão de uma memória, sua atuação nos faz recordar algumas das funções do museu: elas sabem todas as coisas, mas escolhem o que será transmitido[24] aos homens através do *aedo*, são as agentes responsáveis pela manutenção do conhecimento ao longo do tempo e por sua transmissão através do seu canto – a música. Nesse âmbito, devido a suas funções, o museu é, até hoje, tempo e espaço de manifestação das Musas. Assumindo a responsabilidade de coletar objetos, garantir sua conservação para as gerações futuras e comunicá-los, as instituições museológicas caminham em consonância com as Musas, como instâncias de preservação da história e cultura da sociedade em que se estabelecem.

Ainda sob o auspício dos mitos, a instituição museológica pode ser comparada ao próprio Museu como personagem, músico, encantador e adivinho, capaz de curar com sua música. Assim, é possível questionar se o museu atual não poderia ser percebido como uma concretização desse personagem, pois a própria instituição seria responsável por esse canto – essa narrativa – através dos objetos. Por esse prisma, mais que adivinha, a instituição museológica prevê o futuro, no sentido de prepará-lo, escolhendo, através de suas políticas de aquisição e descarte, o que será legado às gerações futuras. Em se tratando daquele

24 “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, / sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos / e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (*Teogonia* – Hesíodo, v. 26-28).

que cura com o seu canto, o museu atual tem o poder e a missão de acalentar a imponente força do tempo sobre nós, trazendo um bálsamo de segurança em relação ao que fomos e às nossas origens, que de outra forma poderiam se perder.

Em outra perspectiva, a instituição museológica é aquela responsável pela documentação e organização dos objetos que mantém, tornando-se um espaço para construção de conhecimento através da pesquisa. Nesse sentido, recordam tanto o famoso Museu de Alexandria quanto as inúmeras publicações de coleções nos séculos XVII a XIX que, sob o nome de museu, organizavam os mais diferentes conhecimentos sobre o mundo. Essa perspectiva não se aproxima necessariamente da música, mas, ao pensarmos sobre a comunicação dentro dos museus e, mais especificamente, sobre a exposição museológica, podemos propor uma conexão.

Como apontado anteriormente, o museu tem como objetivo o acúmulo e transmissão da cultura através da experiência sensível, experiência esta possibilitada pela visão, audição, tato, paladar ou olfato (DELOCHE, 2007), que se dá exatamente através da exposição museológica. É nesse momento que, além dos objetos, o que é exposto ao público é a articulação de uma narrativa por intermédio das coisas, uma imaginação museal (CHAGAS, 2009, p. 219), que pode ser associada ao canto das Musas e à música como forma de manifestação. O *canto* do museu – *música de museu*? –, sua exposição, é a concretização das suas escolhas (coleta), da atuação em prol da conservação dos objetos, da sua pesquisa – aqui na concepção de André Desvallées (2007), que engloba de forma ampla conhecer os

artigos coletados, seus materiais e formas – e, especialmente, da narrativa a ser transmitida.

A partir das funções museais analisadas, torna-se pertinente notar as interfaces que os acervos musicais guardam com as instituições museológicas, dado que também têm em seu âmbito de atuação a coleta de objetos ligados ao fazer musical – daí toda a gama de responsabilidades voltadas às políticas de aquisição e descarte –, a conservação e a pesquisa sobre eles. A concepção de pesquisa pode também se aproximar da proposta por Peter van Mensch (1992), quando essa função é ampliada não só para o conhecimento dos objetos resguardados, mas também para toda a gama de informações que podem ser geradas a partir de sua interpretação, incluindo pesquisas acadêmicas e científicas. Nessa perspectiva, notamos que reside uma das funções centrais dos acervos musicais no que tange a possibilidade de acesso, por exemplo, a uma história da música a partir das práticas musicais do passado.

> Acervos musicais, por outro lado, revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. O que se pretende, com isso, não é desqualificar a história da música como método de pesquisa e ensino, mas sim ressaltar a necessidade de consideração da diversidade arquivístico-musical brasileira, sem o que a história da música será sempre um discurso literário, de fracas conexões com a realidade. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social (CASTAGNA, 2016, p. 195).

Podemos ainda destacar a exposição como interface entre os acervos musicais e as instituições museológicas. Apesar de ser uma prática dos museus da música, pois não é comum que os acervos exibam suas fontes musicais e outros documentos resguardados, a edição e transcrição[25] de obras para a performance evocam a possibilidade de mostrar de forma sensível a obra musical, caracterizada por sua temporalidade e imaterialidade[26]. Assim como a exposição museológica, a performance musical parte de escolhas – seleção das obras a serem editadas, critérios de edição, ordem de repertório em um concerto – que articulam também uma *narrativa através das coisas*; essa narrativa é a própria performance musical, a forma de *expor* uma obra musical.

25 Sobre os diferentes tipos de edição e transcrição, ver os trabalhos do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (FIGUEIREDO, 2004; FIGUEIREDO, 2015).

26 Usamos o conceito de temporalidade baseado nos trabalhos de Antonio Jardim (JARDIM, 2005), Eduardo Seincman (SEINCMAN, 2001) e Alfred Schutz (SCHUTZ, 1976). A temporalidade da música está ligada à ideia de que ela se desenrola no tempo, e só através dele a performance musical pode se realizar. Esse fator temporal não está relacionado, necessariamente, ao tempo cronológico, mas sim à própria espaço-temporalidade instaurada durante a performance musical. Em relação à imaterialidade da música, estamos nos referindo à obra musical (temporal e imaterial), diferenciando-a das fontes musicais e diversos outros objetos ligados ao fazer musical (instrumentos, iconografias etc.).

Parte 2

Museu da música: O Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG pela ótica das funções museais

Capítulo 3

PRESERVAÇÃO

Não esqueçamos o goofus bird, pássaro que constrói o ninho ao contrário e voa para trás, porque não quer saber para onde vai, e sim onde esteve.
O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS – ***Jorge Luis Borges***

Tendo em vista as conexões entre música e museu mediadas pelas Musas, qualquer memória só poderia ser transmitida através do canto, de uma enunciação que tornasse presente os fatos relatados. Nesse sentido, a memória era sempre uma performance, um acontecimento, e não há um acúmulo de materiais referentes a ela, porém, a partir do advento da escrita, toda uma gama de registros é elaborada e, pouco a pouco, guardada. Especificamente em relação à prática musical, a escrita abre caminho para o que Maurice Halbwachs chamou de "substituto material do cérebro" (HALBWACHS, 1990, p. 165) – a partitura –, ou seja, um registro que desse aos músicos a possibilidade de não memorizar a obra a ser executada. Essa música escrita gera, então, um grande volume de fontes musicais, que vão sendo acumuladas por pessoas e instituições e, em maior ou menor medida, preservadas em acervos, sejam eles arquivos pessoais ou de instituições públicas ou privadas[27].

27 A transformação na relação entre música e memória a partir do advento da escrita foi abordada de forma mais detalhada no trabalho *Entre objetos e performances: reflexões sobre música e memória* (AZEVEDO; BARBEITAS, 2017).

Embora, naturalmente, a escrita não seja a única forma de transmissão das obras musicais – a transmissão oral nesse caso pode ser tão bem-sucedida quanto a escrita –, aquelas obras que não tiveram uma performance continuada ao longo do tempo estariam mais suscetíveis ao esquecimento, caso não estivessem registradas de alguma forma. Assim, acervos recolhem o registro de obras musicais que, por não estarem continuamente sendo tocadas, tiveram sua conexão com o presente interrompida e que poderiam ser perdidas, sem a guarda nesses espaços (LACERDA, 2016, p. 110).

Além das fontes musicais, esses espaços trazem a possibilidade de preservação de outros tipos de materialização de informações – gravações, iconografias, documentos relativos a atividades musicais etc. –, que podem se tornar referência para determinada coletividade. Portanto, a conservação desses objetos pertence a uma ideia de salvaguarda da tradição e do patrimônio cultural (AZEVEDO; BARBEITAS, 2017).

Assim como os museus da música, os acervos musicais são responsáveis por diversos tipos de materiais ligados à prática musical e podem atuar tanto na preservação do patrimônio material resguardado quanto promovendo ações de divulgação e valorização do patrimônio musical imaterial, isto é, as obras musicais das quais possuem registro. A fim de averiguar a possível relação entre esses dois tipos de instituições, propusemos uma investigação que partiu do nosso objeto de estudo em direção ao campo museal.

No campo da musicologia no Brasil, uma das abordagens fundamentais inclui o trabalho em acervos musicais, que têm

se mostrado determinantes para os estudos que buscam contribuir para a construção de várias histórias da música e das práticas musicais. A diversidade de materiais disponível nesses espaços, que registram ou não a trajetória anterior ao seu acolhimento, demonstra a necessidade, cada vez mais reconhecida, de ações que possibilitem a organização, conservação e divulgação desses documentos, que podem impulsionar pesquisas musicológicas, como as ligadas a método histórico, crítica textual, pesquisa arquivística, práticas interpretativas, entre outras.

A significativa variedade dos materiais resguardados no Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG e de suas proveniências gera a demanda de um trabalho cuidadoso. Embora os documentos façam parte de fundos específicos, que devem ser tratados segundo os preceitos da arquivologia, mantendo a proveniência dos materiais e o primado do contexto sobre o conteúdo (CAMARGO, 2009, p. 28), o arranjo dos acervos dentro do Núcleo requer uma atuação que permita uma conexão entre eles, potencializando a ação do espaço como um todo. Nesse sentido, optamos por investigar possíveis proximidades entre os acervos musicais reunidos no Núcleo e o campo museal, campo este que seria uma forma específica do nosso relacionamento com a realidade (DELOCHE, 2015).

Os arquivos pertencentes ao Núcleo de Acervos foram adquiridos, em sua totalidade, por meio de doações feitas diretamente à Escola de Música ou a professores da escola que os integraram ao Núcleo. Este capítulo pretende identificar, descrever, registrar e analisar como aconteceram os processos de coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação

em cada um desses acervos – processos que pertencem à função museal *preservação* (MENSCH, 1992).

Ressaltamos que o processo de coleta, como princípio pelo qual se constitui uma coleção, apresenta alguns desafios de ordem terminológica quando relacionado às atividades do Núcleo de Acervos. Para a museologia, coleção, de modo geral, pode ser compreendida como um conjunto de objetos – materiais ou imateriais – reunidos por um indivíduo ou estabelecimento que classifica, seleciona, conserva e, com frequência, comunica a um público essa reunião de itens que deve formar um todo (relativamente) coerente e significativo (COLLECTION..., 2011, p. 53). Nessa mesma perspectiva, a arquivologia define coleção como um "conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente" (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52).

Aplicando os conceitos propostos, deparamo-nos com um processo de constituição do Núcleo de Acervos que não se deu pela aquisição intencional de arquivos que pudessem formar uma reunião coerente e com características definidas, mas pela demanda de guarda de documentos que chegaram através de doações autônomas. Por estar localizado em uma instituição pública de ensino musical, a seleção ocorreu naturalmente, elegendo acervos ligados a atividades musicais e pode ter sido influenciada pelo interesse particular dos agentes recolhedores, ou seja, não foi possível identificar uma ação da instituição em prol da formação de uma coleção. Portanto, ao tratarmos de coleta, neste capítulo, faremos referência aos processos de aquisição dos acervos pertencentes ao Núcleo de Acervos sem

inferir uma intencionalidade explícita que pudesse representar a formação de uma coleção.

Ainda permeando a abordagem terminológica que será utilizada neste capítulo, salientamos que, apesar de conceitos como *arquivo*, *coleção* e *acervo* possuírem diferentes significados, quando se trata dos nomes dos conjuntos documentais do Núcleo de Acervos, os termos não são usados necessariamente dentro das definições mais comuns da musicologia[28]. Nesses casos, os nomes dos conjuntos documentais foram mantidos da forma com que deram entrada na Escola de Música. Assim, apesar de uma determinada reunião de documentos ser denominada acervo e outra arquivo, essa nomenclatura não deve ser considerada como primordial para entendimento da sua formação, proveniência e conteúdo.

De maneira geral, podemos considerar os acervos do Núcleo como arquivos, pois o que os difere de outros tipos de conjuntos documentais é a função que desempenham no desenvolvimento das atividades de uma pessoa ou instituição, sendo resultado natural do processo que lhes deu origem (CAMARGO, 2009, p. 28). Ou seja, nas atividades diárias de uma pessoa ou instituição, o acúmulo de determinados registros

28 **Arquivo**: "Conjunto orgânico de documentos, isto é, acumulados natural e historicamente por um titular (indivíduo ou instituição) em função de suas atividades, de maneira que seus documentos se caracterizam por ter uma única proveniência" (COTTA, 2012, p. 30). **Coleção**: "Ao contrário do arquivo, uma coleção é uma reunião factícia, fabricada, intencional e artificialmente, de documentos de proveniências diversas, segundo critérios arbitrários do colecionador, podendo ser estes critérios estéticos, lúdicos ou mesmo científicos" (COTTA, 2012, p. 30). **Acervo**: "A palavra 'acervo' é um termo neutro, que pode indicar tanto um arquivo como uma coleção, mas aí reside o seu perigo: o de não identificar claramente a natureza de um dado conjunto documental e, por isso mesmo, não definir qual é o tratamento adequado para ele" (COTTA, 2012, p. 32).

vai acontecendo naturalmente, de acordo com a profissão, interesse e necessidade do produtor. Nesse sentido, ao lidar com arquivos privados, faz-se pertinente compreender que o contexto pode ser, em certas circunstâncias, mais significativo do que o conteúdo em si (que por vezes pode parecer até mesmo banal), requerendo atenção especial à manutenção dos fundos e das relações entre os documentos.

> Como resultado natural e necessário do processo que lhes deu origem, os documentos de arquivo obedecem a uma lógica puramente instrumental, ligada às demandas imediatas do ente produtor. Dessa condição decorrem postulados que afetam, de modo similar, arquivos de instituições e pessoas: a necessidade de preservar a integridade do fundo e o sistema de relações que os documentos mantêm entre si e com o todo; o respeito à proveniência; a primazia do contexto sobre o conteúdo (ou do valor probatório sobre o valor informativo), nas operações de arranjo e descrição; e a impermeabilidade do arquivo em face de seu uso secundário (CAMARGO, 2009, p. 28).

Ao tratar de acervos musicais, a premissa da prevalência do contexto sobre o conteúdo pode ser questionada, principalmente devido às características das fontes musicais que, normalmente, formam grande parte ou, em determinados casos, a totalidade de um acervo musical. Nesse sentido, parte das pesquisas de abordagem histórica na musicologia foca o conteúdo das fontes (obras e outras informações registradas), e não necessariamente as circunstâncias de produção daquele documento. Desse modo, é crucial considerar as características específicas das fontes musicais em relação a documentos administrativos, para compreender as especificidades do trato com os materiais musicais.

1. Fontes musicais são criadas em função da atividade musical, mas também geradas ou adquiridas para subsidiar a prática musical; 2. Fontes musicais nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional; 3. Fontes musicais são únicas, porém a cópia manuscrita da obra (como também ocorre com o exemplar impresso) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações; 4. Fontes musicais são geradas e utilizadas em vários níveis de organização; 5. Fontes musicais são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscrito, impresso, digital ou por reprodução mecânica (heliostática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital); 6. Fontes musicais podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século) sem perder sua validade; 7. Fontes musicais também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos; 8. Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática; 9. A transferência e o recolhimento de fontes musicais não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas; 10. O recolhimento de fontes musicais em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico (CASTAGNA, 2016, p. 215-216).

Ponderando essas duas vertentes – primazia do contexto sobre o conteúdo e as especificidades das pesquisas com fontes musicais –, podemos compreender e harmonizar a organização dos acervos musicais de forma que seja possível manter a integridade dos fundos, destacar as obras musicais presentes nos acervos e, ao mesmo tempo, preservar a conjuntura trazida

por aquele arquivo. Essa harmonização é possível em acervos musicais quando há atuação de profissionais com conhecimentos musicais e também de outras áreas como arquivologia, museologia, ciência da informação etc. Visto que o musicólogo é quem está apto a atuar com as informações musicais e extramusicais contidas nas fontes, faz-se necessário o diálogo com as demais áreas que se relacionam com o patrimônio cultural, principalmente quando o musicólogo é o responsável pelo tratamento e organização de um acervo musical.

> O musicólogo é o profissional apto a analisar as informações estritamente musicais contidas nas fontes e a elaborar narrativas metamemoriais a partir delas, mas também das informações extramusicais que o intérprete talvez não julgasse importante por concentrar seu interesse na performance, mas que permitem o estudo das práticas musicais do passado: nomes de compositores, intérpretes ou copistas, seus gêneros, a quantidade de intérpretes – instrumentistas e cantores –, o local de execução da obra, a função ou finalidade em que se deu sua performance, dentre outras. Cabe ainda ao musicólogo o ofício de datar as fontes – quase sempre por comparação com outras fontes de um mesmo conjunto – e identificar – quando possui elementos para tal – copistas ou compositores. Se o reconhecimento da potencialidade patrimonial de fontes e obras musicais aponta para a identidade do saber-fazer musicológico, não é possível simplesmente desconsiderar a necessidade de diálogo desta área com as demais que se acercam de algum modo do patrimônio cultural e dos estudos das informações a ele relativas (LACERDA, 2016, p. 113).

Neste sentido, Donald Jay Grout (1941) destacou a importância da colaboração entre músicos e bibliotecários nas divisões de música de bibliotecas, o que poderia ser aplicado também a

outros espaços como museus, arquivos e acervos e aos profissionais como museólogos e arquivistas. Mais recentemente, Amanda Gomes (2018) desenvolveu importante pesquisa sobre como a atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais, no Brasil, é pautada por uma prática que relaciona conhecimentos específicos da música com a arquivologia, a denominada arquivologia musical.

Esse é o contexto em que adentraremos nos próximos subcapítulos, a partir da descrição dos acervos pertencentes ao Núcleo. Embora o objetivo do capítulo seja o relato do histórico dos acervos, as ações já realizadas e seu estado de tratamento[29], a atuação dos músicos/musicólogos responsáveis está na base de todo o processo desenvolvido em cada acervo. Assim, podem-se esclarecer, inclusive, os diferentes tratamentos que cada um dos arquivos teve, demonstrando a heterogeneidade dos processos.

29 Os dados apresentados neste capítulo são referentes à inventariação, catalogação e demais processos de tratamento realizados até setembro de 2021.

3.1 Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos

O Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos teve sua origem com as atividades do maestro José Nicodemos da Silva (*flor.*[30] 1895)[31], que esteve à frente do Coral e da Orquestra Padre João de Deus, grupos musicais que atuaram nos principais momentos civis e religiosos nos primeiros anos da nova capital mineira, Belo Horizonte (PONTES, 2004, p. 243). Os manuscritos do maestro José Nicodemos (Figura 7) foram herdados por seu filho adotivo, Vespasiano (*flor.* 1947) (Figura 7 e Figura 8), que foi pianista e diretor das orquestras das empresas Gomes Nogueira (PONTES, 1999a).

> JOSÉ NICODEMOS – Faleceu em Belo Horizonte. Foi o primeiro mestre de banda da Polícia Mineira. Lecionou no Ginásio Mineiro de Barbacena, e depois em Belo Horizonte. Era pai de criação do maestro Vespasiano Santos que, no tempo dos cinemas com orquestra, fêz as delícias dos belo-horizontinos com seus conjuntos, notadamente o do Cinema Odeon, anexo à Casa Giacomo, na rua da Bahia, incumbindo-se êle da parte de piano. Fui o violino desta orquestrinha (um sexteto) durante nove anos ininterruptos: de 1914 a 23. Nos primeiros anos foi regida por Vespasiano, que ainda vive, e nos últimos por Arrigo Buzzachi, que entregou a alma a Deus o mês passado (VALE, 1948, p. 9).

30 Ao longo do texto utilizaremos a abreviação *flor*. (*floruit*) quando não for possível precisar as datas de nascimento e morte.

31 Em seu livro *Músicos Mineiros*, Flausino Vale (1894-1954) relata o programa de um concerto realizado em Curral Del-Rei (atualmente Belo Horizonte), em 7 de setembro de 1895, no qual se registra a participação de José Nicodemos (VALE, 1948, p. 18).

Em 1981, a viúva do maestro Vespasiano, dona Filomena Maria dos Santos (*flor.* 1980), doou seu acervo ao maestro Ângelo Heleodoro, então diretor artístico da Orquestra Sinfônica Mineira (PONTES, 1999). Posteriormente, em 1999, o acervo foi cedido ao maestro e professor Márcio Miranda Pontes[32], que o encaminhou à Escola de Música da UEMG e coordenou um projeto de pesquisa financiado pela FAPEMIG para tratamento dos documentos. Como resultado da pesquisa, as obras deste acervo foram catalogadas[33], sendo identificados originais e cópias de obras compostas em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XX, além de obras de compositores de outros estados brasileiros e estrangeiros. Após a catalogação, os manuscritos passaram por um tratamento no Arquivo Público Mineiro (2000/2001), quando foram higienizados e, aqueles que se encontravam mais fragilizados, restaurados (Figura 9).

32 Agradeço ao professor Márcio Miranda Pontes pela contribuição à pesquisa relacionada ao Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos.

33 Um primeiro esforço de catalogação do acervo foi realizado em 1994 pelo maestro Márcio Miranda, no âmbito de um curso de especialização realizado na Universidade Federal de Minas Gerais, configurando seu trabalho final intitulado "Catálogo de manuscritos musicais presentes no acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos" (PONTES, 1994).

Figura 7: José Nicodemos Silva (primeiro à esquerda, em pé) e Vespasiano Gregório dos Santos (primeiro à direita, sentado na segunda fileira) junto a funcionários e componentes da orquestra do "Cinema Teatro e Comércio".

Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto[34].

---

34 Dados sobre a imagem: "Retrato de funcionários e componentes da orquestra do 'Cinema Teatro e Comércio' que existiu desde 1908, no edifício da Rua Caetés, esquina com Rua São Paulo. O edifício foi depois demolido, dando lugar ao edifício do Banco do Correio e Indústria de Minas Gerais. Sentados em primeiro plano, o menino Jovelino Lúcio Dias (vendedor de balas), Coronel Francisco Gomes Nogueira (proprietário do estabelecimento) e Pompeu G. Vardanieri. Sentados na segunda fileira – Domingos Monteiro, Vicente do Espírito Santo, Luis Loreto (flautista), Áurea Gomes Nogueira, Francisco dos Santos Souza e Vespasiano dos Santos. Em pé, José Nicodemos dos Santos (maestro), Galdino Brasileiro, Alberto Gomes Nogueira, Agenor Gomes Nogueira e contra-baixista não identificado". ACERVO DO MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO / FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-92XNTG. Acesso em: 14 abr. 2020.

Orquestra do Cinema Odeon — Belo Horizonte/1923. Flausino Vale - violino, Vespasiano dos Santos - piano, Targino da Matta - violoncelo, João Zacharias - clarineta, Henrique - flauta e José Machado - contrabaixo.

Figura 8: Vespasiano Gregório dos Santos (sentado, ao centro) junto aos músicos da Orquestra do Cinema "Odeon".

Fonte: Editora Pontes[35].

35 Imagem disponível em: http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/introp.htm. Acesso em: 17 set. 2021.

Figura 9: Manuscrito restaurado pelo Arquivo Público Mineiro.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Entre os manuscritos, encontram-se músicas de gênero religioso, músicas para bandas, música de câmara e de salão (PONTES, 1999a). São, no total, 375 obras que, devido a esse projeto pioneiro nos estudos de acervos musicais no país,

encontram-se totalmente digitalizadas e disponibilizadas para pesquisadores através de CD-ROMs e site[36].

> Trata-se de um catálogo digital do arquivo, contendo fac-símiles de todos os manuscritos musicais que o compõem [...]. O resultado deste projeto realmente inovador está on-line, segundo informa página inicial, desde 1º de dezembro de 1999 [...]. Esta iniciativa também foi pioneira ao publicar simultaneamente este conteúdo em CD-ROM, naquele mesmo ano de 1999 (COTTA, 2011, p. 470).

A digitalização dos manuscritos foi realizada por bolsistas e, após pesquisa sobre a melhor forma de armazenamento das imagens (espaço requerido e resolução), optou-se pela resolução 300 dpi com 256 tons de cinza.

> A utilização do algoritmo de compressão do tipo *gif* mostrou-se mais econômico em relação ao do tipo *jpg* (com taxa de compressão = 1:12), sobretudo, em resoluções mais elevadas. As imagens coloridas, além de exigirem mais espaço não obtiveram nos testes o mesmo desempenho das de 256 tons de cinza, apesar da beleza proporcionada pela cor. Optamos pela resolução de 300 dpi com 256 tons de cinza que possibilita ótimo desempenho tanto na tela quanto na impressão [...] (PONTES, 2004, p. 246).

Possivelmente, com os avanços na área tecnológica, o mesmo trabalho de digitalização poderia ser realizado hoje mantendo uma melhor qualidade das imagens, o que não diminui a importância do trabalho realizado e seu ineditismo. De qualquer

36 O link de acesso ao catálogo sofreu algumas alterações desde o seu lançamento. Atualmente é possível acessar o catálogo e as digitalizações em http://tmb.sabra.org.br/acervos/vespasiano.

forma, é um dos acervos brasileiros de fontes musicais que estão atualmente totalmente digitalizados e disponíveis para consulta.

> [...] certamente, se estivessem disponíveis as tecnologias de DVDs e de câmeras digitais de alta resolução, os fac-símiles digitais poderiam ser apresentados com maior resolução e em cores no caso em questão. Todavia, além de seu inegável pioneirismo, este repositório de fontes digitais permanece exemplar pela sua acessibilidade e a utilidade dos fac-símiles disponibilizados é inquestionável, em que pesem detalhes que possam ser melhorados se for o caso de uma revisão (COTTA, 2011, p. 470).

Em relação à organização dos documentos, os manuscritos foram divididos em obras cujos compositores foram identificados (77 compositores), composições de autores não identificados (CANI) e outros manuscritos (OM). Cada fonte musical recebeu um código, formado pelo número de arquivamento físico do manuscrito, sigla que indica se é uma parte instrumental, coral, solo ou partitura e o número da página (ex. 001hm2: manuscrito arquivado pelo número 001 referente à página 2 da parte de harmônio). Esse código designa os arquivos digitais de cada manuscrito, inclusive no CD-ROM, e os envelopes de acondicionamento (PONTES, 2004), sendo que pode haver pequenas variações quanto ao nome dos arquivos, mas mantém-se sempre o número de arquivamento. No site, os arquivos são nomeados pelo número de arquivamento e sigla de instrumentação e o link já abre todas as páginas daquele manuscrito. Nos envelopes, os códigos aparecem com informações mais completas (ex. 177.V.021.S,JN – ver Figura 10) indicando: o número da obra em relação ao total do acervo (177), que a

obra está presente no acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos (V), o número da obra em relação às do mesmo compositor (021) e identificação do compositor (S,JN – José Nicodemos da Silva) (PONTES, 1994, p. 4).
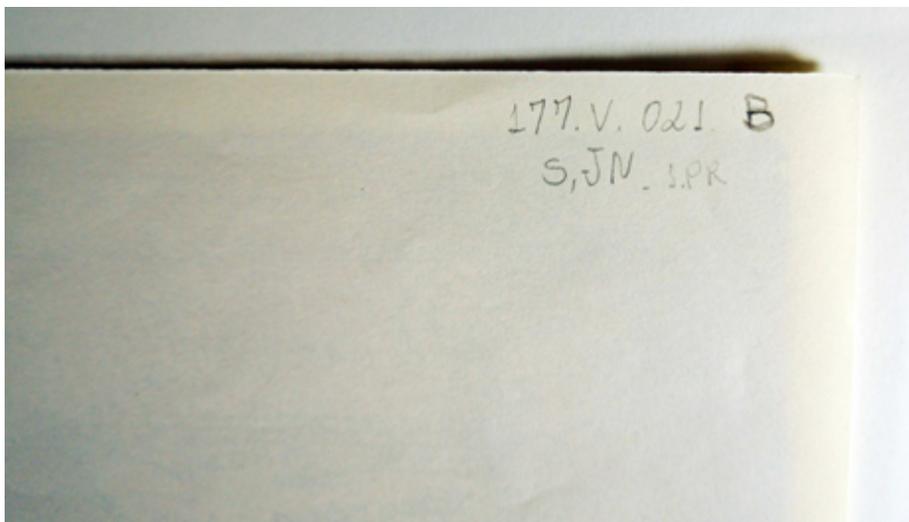
Figura 10: Detalhe de envelope.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Apesar de a maior parte do acervo ser formada por fontes musicais, há também documentos classificados como *outros manuscritos*. Neles, encontramos textos, letras de música, uma capa de obra, um envelope, um modelo prático para afinação de piano e uma *artinha* (pequeno guia de iniciação musical – ver Figura 11).
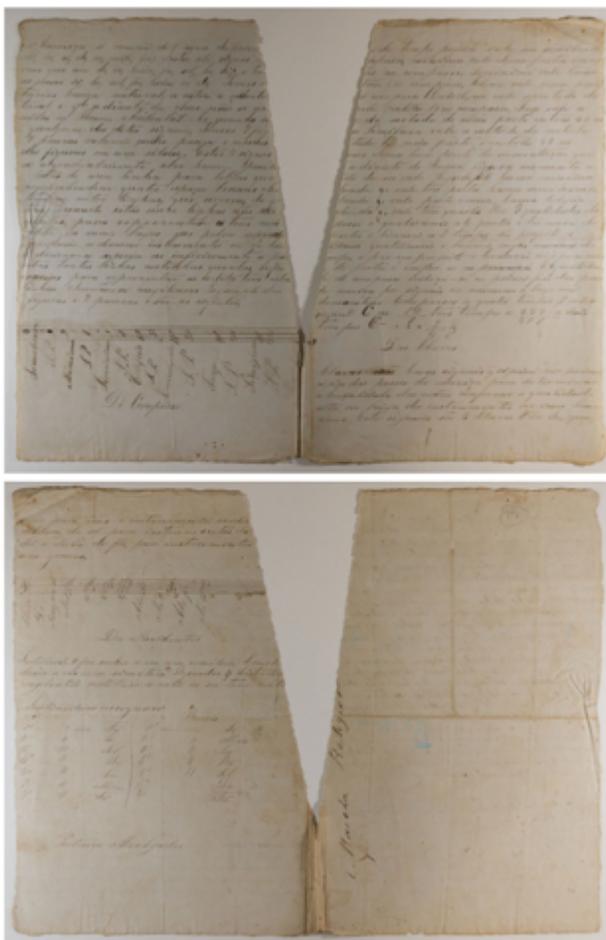
Figura 11: Frente e verso de *artinha* presente em Outros Manuscritos (OM03).

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues[37].

37 Digitalização disponível em: http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/om03.htm.

Um outro manuscrito interessante é a obra “O Domingo na Aldeia – Cena Pitoresca”, de P. Stichini (Figura 12 e Figura 13), que aparenta ter sido copiada por Francisca Gonzaga (Chiquinha Gonzaga, 1847-1935) para o maestro José Nicodemos da Silva, contendo dedicatória: “Ao distinto maestro José Nicodemos da Silva / offerece / Francisca Gonzaga”.
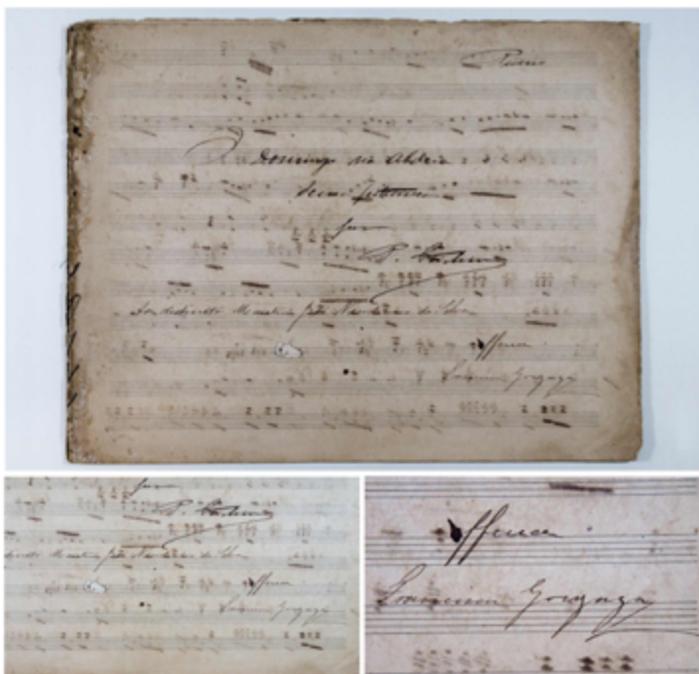
Figura 12: Capa e detalhe do manuscrito “O Domingo na Aldeia – Cena Pitoresca” de P. Stichini.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues[38].

38 Digitalização disponível em: http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/165pn.htm e http://tmb.sabra.org.br/obras/196.

Figura 13: Parte do piano de "O Domingo na Aldeia – Cena Pitoresca".

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.2 Acervo Hostílio Soares

Hostílio Soares (1898-1988, Figura 14) nasceu em Visconde do Rio Branco/MG. Seu pai foi o mestre de banda Theodolindo José Soares[39] (1864-1918) – filho de Francisco Soares (*flor.* 1864) e Theodolinda Moreira (*flor.* 1864) (SOARES, [s.d.])[40]. Estudou composição no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ), e, posteriormente, de volta a

39 O conservatório estadual de música da cidade de Visconde do Rio Branco recebe o nome do pai de Hostílio Soares: Conservatório Estadual de Música Professor Theodolindo José Soares.

40 SOARES, Eunice. **Theodolindo Soares**: Dados biográficos. Belo Horizonte: [s.e.], [s.d.]. Não publicado.

sua cidade natal, fundou e dirigiu a Escola de Música Francisco Braga e o Coro Santa Cecília da Matriz de São João Batista. Em 1931, mudou-se para a capital mineira, tornando-se, no ano seguinte, professor do Conservatório Mineiro de Música, onde atuou por 34 anos (OLIVEIRA, 2015). Foi regente na Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte e, à frente da orquestra da instituição, fez sua estreia como compositor em 1932 no Teatro Municipal, atual Teatro Francisco Nunes. Participou de diversos concursos de composição e teve várias obras premiadas ("Sobre o compositor – Hostílio Soares", [s.d.]).

> TEODOLINDO JOSÉ SOARES – Morreu em 1918 em Rio Branco, onde sempre residiu. Foi mestre de banda, compositor e poeta; e como cantor era apreciado baixo. Deixou dez filhos, todos músicos, entre os quais se evidenciam: o soprano Eunice, o contrabaixista Bianor, e o maéstro HOSTÍLIO SOARES, professor do Conservatório Mineiro, livre-docente da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, e grande compositor; entre as obras de Hostílio, contam-se a linda opereta *Príncipes Românticos* e a ópera *Vida*, de cunho filosófico, sobre libreto seu, em verso (VALE, 1948, p. 22).

Figura 14: Hostílio Soares (1898-1988).

Fonte: "Hostílio Soares – Harmonia"[41].

Após o falecimento de Hostílio Soares em 1988, seu acervo foi herdado por sua irmã, Eunice da Costa Soares Pereira (*flor.* 1988) e, onze anos depois (1999), foi cedido ao Centro de Pesquisa da Escola de Música da UEMG por intermédio do maestro e professor Arnon Sávio Reis de Oliveira[42]. O conjunto documental é formado em grande parte por obras do próprio Hostílio e abarca canções (canto e piano), obras corais e instrumentais, a ópera *A Vida* (Figura 15), entre outras.

---

41 Imagens de Hostílio Soares extraídas do Programa Harmonia exibido em 17 de abril de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=im8ruaW_r9Y. Acesso em: 17 abr. 2020.

42 Agradeço ao professor Arnon pela valiosa contribuição à pesquisa relacionada ao Acervo Hostílio Soares.
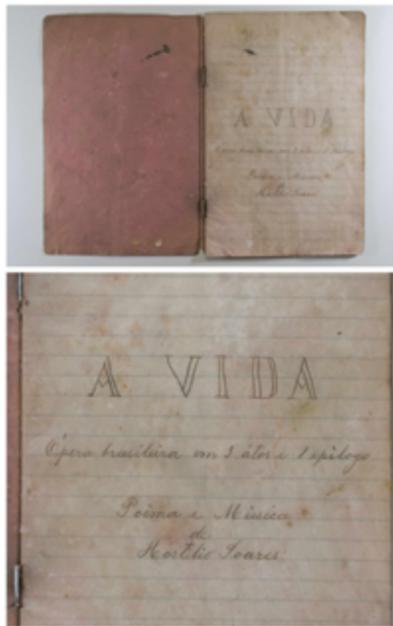
Figura 15: Libreto manuscrito da ópera *A Vida*.

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Foram inventariados 132 obras, textos e documentos em pesquisas desenvolvidas pelo professor Arnon Sávio, que também digitalizou todas as obras listadas. Resta ainda considerável volume de material a ser inventariado (Figura 16). Nessa documentação não listada, constam materiais de ensino de Hostílio de Soares (cadernos e métodos, ex. Figura 17) e cópias manuscritas de outros compositores, como do Tenente Theodolindo José Soares (Figura 18) e do Padre José Maria Xavier (1819-1887) (Figura 19).

Figura 16: Material não inventariado Acervo Hostílio Soares.

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
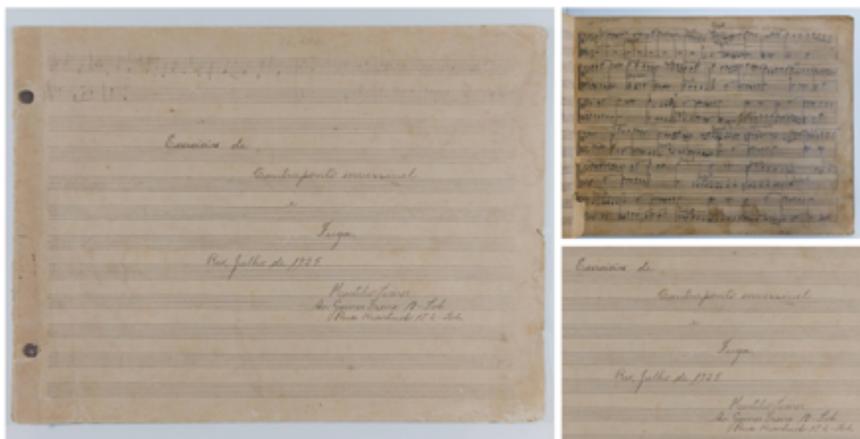
Figura 17: Capa e detalhes "Exercícios de Contraponto inversível e Fuga".

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
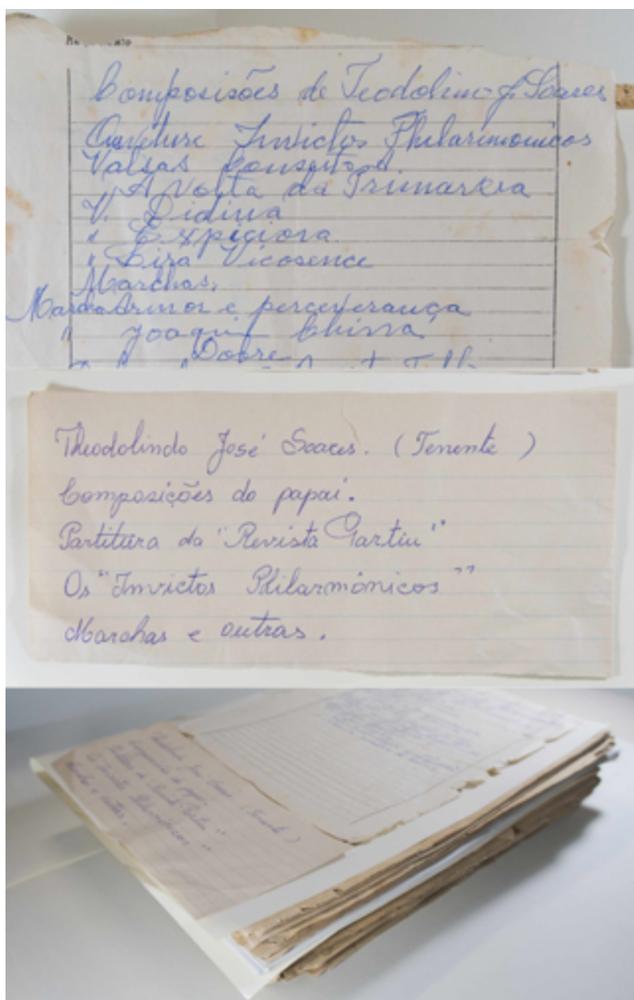
Figura 18: Volume de obras de Theodolindo José Soares a serem inventariadas e detalhes de identificações manuscritas dos documentos.

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
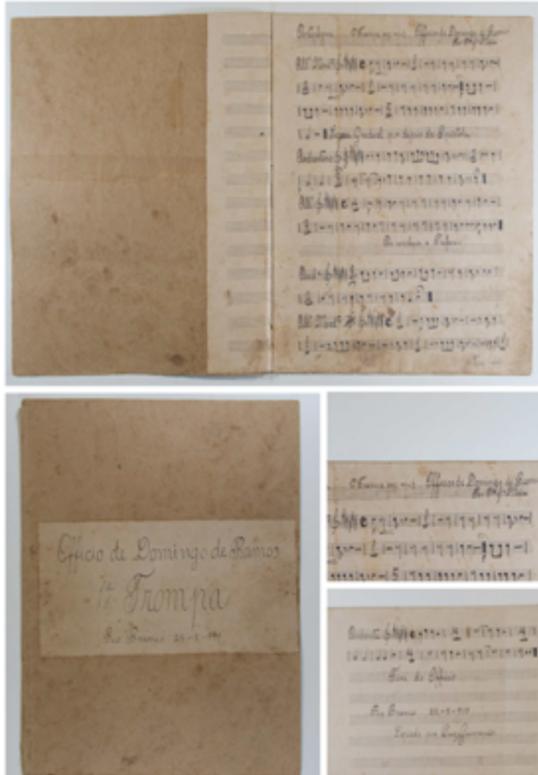
Figura 19: Capa e detalhes da parte da 1ª trompa do "Offício de Domingo Ramos" do Padre José Maria Xavier copiado por Luiz Guimarães (Visconde do Rio Branco, 22/03/1919).

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Essas cópias de obras do século XIX são importantes registros de práticas musicais do repertório até, pelo menos, a segunda metade do século XX por dois motivos: primeiro que, se estavam

sendo copiadas, como no caso do ofício para o Domingo de Ramos, em 1919, é porque seriam tocadas nas cerimônias religiosas; e, segundo, porque em boa parte dessas cópias os músicos assinavam, ano após ano, deixando registrado seu nome e data em que a peça foi executada, como na Figura 20.

Figura 20: Verso e detalhe de manuscrito de parte instrumental com assinatura de músicos.

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.3 Acervo da Rádio Inconfidência

A Rádio Inconfidência foi idealizada pelo secretário Israel Pinheiro (1896-1973), com o objetivo de promover a integração do estado, e foi inaugurada em 1936 pelo governador Benedito Valadares (1892-1973). Seus programas de auditório contavam

com variados grupos instrumentais, regentes, arranjadores e copistas, gerando um grande número de composições e arranjos para serem executados (VIANA, 2014, p. 26). Devido a resoluções administrativas, a guarda do acervo da Rádio Inconfidência (estadual) foi transferida para a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) em 2000.

Figura 21: Auditório da Rádio Inconfidência na década de 1960.

Fonte: Site da Rádio Inconfidência[43].

O acervo de discos é composto por aproximadamente 33.000 itens fabricados entre 1940 e 1980, de vários diâmetros e rotações por minuto (33, 45 e 78 rpm) (CARVALHO, 2014, p. 9). Apesar de não terem sido inventariados, uma nota da UEMG em 2004 divulgou que foram identificadas gravações consideradas raras.

43 Disponível em: http://inconfidencia.com.br/modules/myalbum1/photo.php?lid=403. Acesso em: 16 set. 2021.

> Já foram detectadas gravações consideradas raras, de compositores famosos, como Camargo Guarnieri, Nelson Cavaquinho, Jackson do Pandeiro, Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Lamartine Babo, e de intérpretes como Orlando Silva, Marlene, Carlos Galhardo, Vicente Celestino, Alvarenga e Ranchinho, entre outros. Há, ainda, gravações de conjuntos regionais mineiros e solos. As partituras, por sua vez, também revelam músicos, orquestradores e regentes de Minas, como Moacyr Portes, e o flautista e professor Juvenal Dias, que dá nome a uma das salas do Palácio das Artes. Algumas partituras datam da década de 30 (UEMG, 2004).

O acervo de partituras é formado por cerca de 2.400 obras (VIANA, 2014, p. 26), entre as quais se observa uma grande variedade de gêneros musicais e compositores. Foram catalogadas 2.012 obras (83% do acervo) a partir de projetos de pesquisa coordenados pelo professor Fábio Henrique Viana[44] entre os anos de 2013 e 2021, restando ainda algumas caixas de material a ser analisado e tratado (Figura 22). Foram encontradas indicações de 160 gêneros musicais, destacando-se o gênero samba (com 39 variações), que apresenta a maior quantidade de obras catalogadas (660 itens). Entre as variações desse gênero, destacam-se, pelo volume de composições, o samba canção, samba médio, samba batucada, samba choro e samba bossa nova. Outros gêneros bastante expressivos em relação à quantidade de itens identificados no acervo são o bolero, o fox e a valsa.

Foram identificadas no acervo 1.322 autorias (individuais e coletivas), sendo que os compositores com maior quantidade

44 Agradeço ao professor Fábio pela valiosa contribuição a esta pesquisa.

de obras catalogadas foram: Fernando César (41), Jair Silva (31), Rômulo Paes (30), Moacyr Pórtes (25), Vinícius de Moraes (23) e Antônio Carlos Jobim (23). Em relação aos arranjadores, foram identificados 50 nomes, sendo o maior volume de arranjos realizado por Moacyr Pórtes (861), Jeferson (368) e José Torres (291). Foram identificados 39 copistas e os nomes mais expressivos foram Jayme Santiago Siqueira[45] (951) e Ondina Drummond Ferreira (287).

Figura 22: Caixas com partituras a serem catalogadas.

Fonte: Acervo da Rádio Inconfidência/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

As fontes musicais da Rádio Inconfidência registram uma prática do século XX que se tornou muito distante da nossa realidade: era comum nesse período que o arranjador fizesse a grade do arranjo (manuscrito) e que os copistas realizassem a

45 Muitas cópias estão assinadas como Jayme Santiago Siqueira e outras apenas como Santiago. Estamos considerando as cópias com estas duas autorias dada a probabilidade de se tratar da mesma pessoa.

cópia das partes cavadas de cada instrumento com pouca antecedência do evento em que seriam apresentadas, às vezes até no mesmo dia em que a peça iria ao ar, ao vivo, na programação da emissora. Assim, no arquivo da rádio, encontramos a grade e as partes dos arranjos, com capas nas quais constam informações como número de arquivamento, compositor, arranjador, copista, para qual grupo foi arranjado, instrumentação e data, como podemos observar nas Figuras 23, 24 e 25.
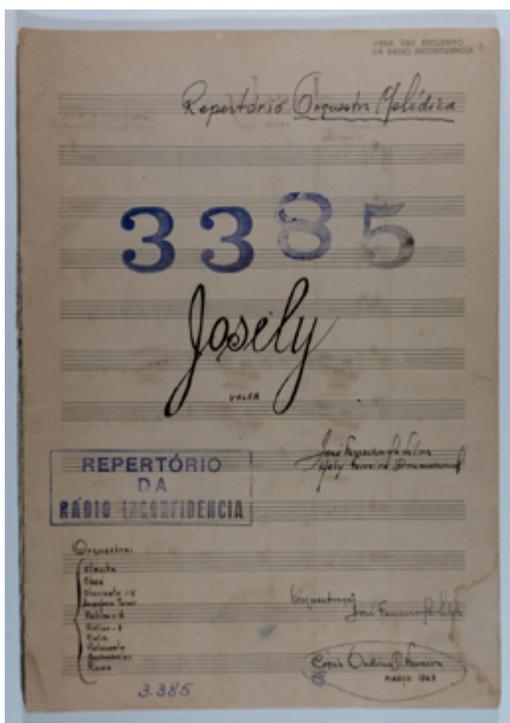
Figura 23: Capa da peça “Josely”, de José Ferreira da Silva e Hely Ferreira Drummond.

Fonte: Acervo da Rádio Inconfidência/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 24: Detalhes da capa de “Josely”.

Fonte: Acervo da Rádio Inconfidência/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
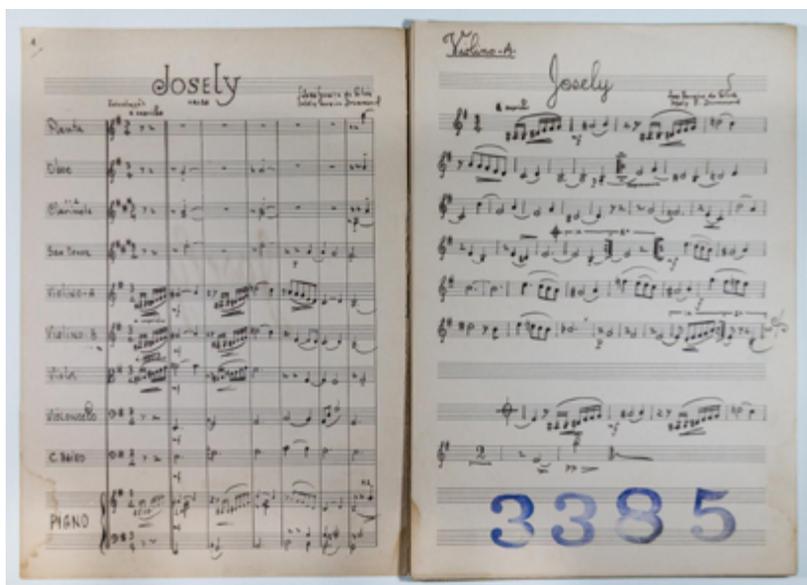
Figura 25: Primeira página da grade e parte cavada do violino A de "Josely".

Fonte: Acervo da Rádio Inconfidência/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.4 Acervo Maestro Chico Aniceto

O Acervo Maestro Chico Aniceto foi formado por Francisco Solano Aniceto (1886-1972) (Figura 26), filho do maestro José Aniceto da Cruz (*flor*. 1880). Sua família era originária da cidade do Alto do Rio Doce, mas atuou principalmente na cidade de Piranga/MG nos séculos XIX e XX (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018). Seus estudos em música se deram com familiares e, ao longo da vida,

Chico Aniceto atuou como regente, compositor, copista, professor e alfaiate (BRANDÃO *et al.*, 2008). Foi professor e regente da Banda do Recorde (Alto Rio Doce/MG), da Corporação Musical Imaculada Conceição (Piranga/MG) – fundada por sua família –, regente do Coral da Igreja Imaculada Conceição (Ouro Preto/MG) e da Corporação Musical Sagrado Coração (Piranga/MG) (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018) (Figura 27). Em Ubá/MG, atuou como professor de música, tendo Ary Barroso como um de seus alunos (GOMES, 2005).

Figura 26: Maestro Chico Aniceto.

Fonte: Site Recanto das Letras[46].

46 Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/prosapoetica/2934465. Acesso em: 18 abr. 2020.

Figura 27: Corporação Musical Imaculada Conceição e Corporação Sagrado Coração de Jesus (1930). O Maestro Chico Aniceto é o sétimo músico em pé, da esquerda para a direita.

Fonte: Site Recanto das Letras[47].

Esse acervo foi doado à Escola de Música da UEMG em 2004 por intermédio do professor Domingos Sávio Lins Brandão[48], cuja família também é proveniente de Piranga/MG. Posteriormente, em 2013, uma nova remessa de documentos pertencentes a Onofre Aniceto (1931-2014) (Figura 28), filho do maestro Chico Aniceto, foi doada e incorporada ao acervo (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018). Foram catalogados 814 itens (705 obras e 109 fragmentos),

47 Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/prosapoetica/2934581. Acesso em: 18 abr. 2020.

48 Agradeço ao professor Domingos pela dedicada contribuição às pesquisas relacionadas aos acervos do Núcleo.

divididos em vinte e sete categorias de acordo com o gênero, função ou tipo de documento, sendo elas: Álbum de Música (ALM), Cânticos e Canções (CAN), Caderno de Piranga (CAP), Concertos, óperas e sinfonias (COS), Credo (CRE), Dança (DAN), Dobrado (DOB), Documentos Diversos (DOC), Domine (DOM), Fantasia (FAN), Fragmentos (FRA), Hinos (HIN), Ladainha (LAD), Marcha (MAR), Métodos e Estudos (MET), Missa (MIS), Motetos (MOT), Maria (MRA), Músicas Instrumentais Impressas (MRI), Passo doppio (PAS), Peças Instrumentais não-religiosas variadas (PIV), Piano (PNO), Responsórios Fúnebres (RES), Semana Santa (SSA), Te Deum (TED), Valsa (VAL) e Vários (VAR) (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018).

Figura 28: Maestro Onofre Aniceto (à direita da imagem).

Fonte: Acervo pessoal Antônio Aniceto[49].

49 Agradeço a Antônio Aniceto pela colaboração com essa pesquisa.

A categoria *fragmentos* (FRA) foi criada no momento de incorporação do fundo documental proveniente de Onofre Aniceto e revisão do catálogo do acervo (2017), pois constatou-se grande número de fontes musicais das quais não era possível obter informações suficientes para identificação de uma obra, gênero musical ou compositor (Figura 29). Esse processo foi essencial, porque foram identificadas partes de outras obras que até então estavam incompletas (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018, p. 105). O acervo contém diversos documentos textuais que ainda não foram inventariados (Figura 30), tais como alguns pertencentes a Terezinha Aniceto (*flor*. 1972), filha do maestro Chico Aniceto, e objetos tridimensionais, como pastas usadas originalmente para guardar os manuscritos e sacos de pano usadas no transporte.
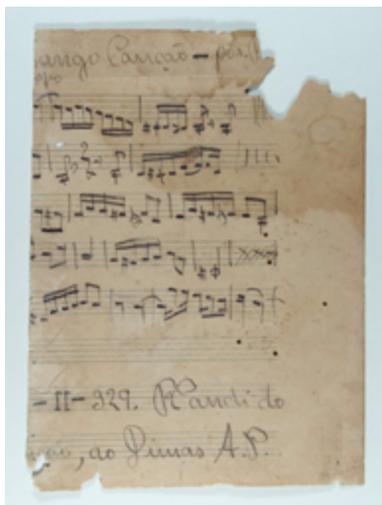
Figura 29: Fragmento de manuscrito musical.

Fonte: Acervo Maestro Chico Aniceto/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 30: Volume de materiais a serem inventariados.

Fonte: Acervo Maestro Chico Aniceto/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Um dos documentos mais representativos deste acervo é o *Caderno de Piranga* (CAP), conjunto de manuscritos musicais considerado um dos mais antigos do Brasil, sendo, provavelmente, da primeira metade do século XVIII. As obras que o compõem são, em sua maioria, destinadas para os rituais da Semana Santa e foram registradas em 56 folhas de papel cartorial, nas quais as pautas musicais foram desenhadas com uma régua própria para tal finalidade. As peças foram escritas para quatro vozes, sendo que o *tiple* (soprano) e o *tenor* estão anotados nas páginas do lado esquerdo e *as vozes do altus* e *bassus* no direito (Figura 31). Outras características singulares tornam esse manuscrito relevante no estudo da música colonial

brasileira, como o tipo de escrita utilizada, a ausência de barras de compasso e técnicas de composição.

> A grafia musical apresenta características típicas da maneira de escrever do século XVII, apresentando sinais musicais, notas e pausas registradas de maneira arcaica. Algumas obras foram escritas utilizando a técnica polifônica imitativa, com seções homofônicas. Observamos ainda o emprego da notação mensural (sem barras de compasso) e uma oscilação entre os idiomas modais e o tonais, típica da produção religiosa contra reformista ibérica (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018, p. 103).

Figura 31: Detalhes do "Caderno de Piranga".

Fonte: Acervo Maestro Chico Aniceto/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

A pesquisa nesse acervo se orienta por um catálogo elaborado em 2008 (BRANDÃO; COSTA; VASCONCELLOS, 2008) e revisado em 2017 (BRANDÃO; AZEVEDO, 2017) e que está disponível no Núcleo de Acervos.

3.5 Acervo Maestro Francisco Passos

O Acervo Maestro Francisco Passos tem como produtor o próprio maestro que lhe dá nome. Nascido em 1878 e com data de falecimento desconhecida[50], ele foi regente da banda da cidade de Ilicínea/MG (Figuras 32 e 33). Esse conjunto documental é formado por fontes musicais manuscritas provenientes da cidade de Ilicínea/MG, com datação do final do século XIX e século XX, envelopes originalmente utilizados para guardar os manuscritos (Figura 34) e cadernos de música (Figura 35). Assim como o Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, todas as obras do Acervo Maestro Francisco Passos foram digitalizadas, catalogadas[51] e disponibilizadas em CD-ROM na biblioteca da Escola de Música da UEMG e no próprio Núcleo de Acervos. O projeto que viabilizou tal disponibilização do material para pesquisa foi realizado em 2007 e 2008 sob coordenação do professor Paulo Sérgio Malheiros dos Santos[52], com apoio do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa da UEMG – PAPq/UEMG.

---

50 Sabemos que o maestro era vivo até pelo menos 1959, quando escreveu o dobrado *25 de Janeiro de 1959* em comemoração ao seu aniversário de 81 anos.

51 Catálogo de Manuscritos Musicais do Acervo Maestro Francisco Passos de Ilicínea (SANTOS; FRAUCHES; SOARES, 2007).

52 Agradeço ao professor Paulo Sérgio pela contribuição à pesquisa relacionada ao Acervo Maestro Francisco Passos.

Figura 32: Banda de música de Ilicínea.

Fonte: Blog Tião Gamelão[53].

53 Na descrição da imagem disponível no blog é destacado apenas o nome de Antonio Cunha, não sendo possível, portando, saber se o maestro Francisco Passos faz parte da formação. Descrição: “Banda Musical De Ilicínea – O sétimo em pé da esquerda pra direita é o Antonio Cunha”. Disponível em: https://tiao-gamelao5.blogspot.com/2012/07/blog-post_2064.html. Acesso em: 17 set. 2021.

Figura 33: Banda de música de Ilicínea.

Fonte: Blog Tião Gamelão[54].

54 Na descrição da imagem disponível no blog não consta o nome do maestro Francisco Passos, portanto não é possível saber se a imagem é do período em que o maestro estava à frente da corporação. Descrição: “Músicos/ Paulinho – Zé Tina – Lote – Tite – Chico Maia – José Rodrigues – José Catírina – Geraldo Minervina – Joãozinho – Gato – Mário De Oliveira – Jonas – Mário Berto – Tiãozinho Damasceno – Mozart – José Nico - Onofre Guedes / Sentados / Jacinto Felizalli – Nilza Mendes (mãe do Sandoval) – Conceição Moscardini – Maria Oliveira (irmã Andréia)”. Disponível em: http://tiaogamelao5.blogspot.com/2012/11/musicos-paulinho-ze-tina-lote-tite.html. Acesso em: 17 set. 2021.
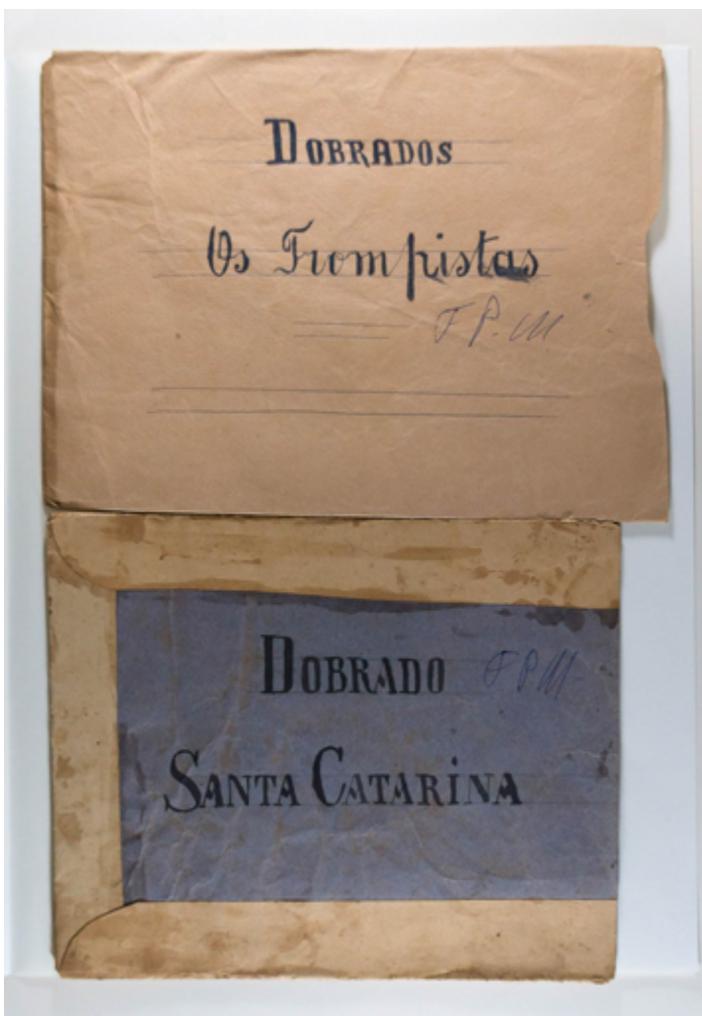
Figura 34: Envelopes Dobrados “Os Trompistas” e “Santa Catarina”.

Fonte: Acervo Maestro Francisco Passos/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 35: Material a ser inventariado.

Fonte: Acervo Maestro Francisco Passos/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

As informações sobre as obras estão reunidas em um catálogo no qual constam os seguintes campos: obra, gênero, compositor, cópia, data, orquestração, observações e arquivo atual (número da caixa de arquivo). Embora tenha sido organizado a partir das obras encontradas, não foi atribuída uma numeração a cada peça, o que dificulta a pesquisa no acervo. Na listagem, constam 659 obras com repertório típico das bandas civis mineiras: valsas, variações, hinos, sambas, dobrados, entre outros gêneros (SANTOS, 2007). Foram identificados

54 compositores, sendo 280 obras do maestro Francisco Passos e 326 de autoria desconhecida. Foram verificados 23 copistas diferentes, sendo 16 cópias realizadas pelo maestro Francisco Passos.

Entre as obras identificadas, destacamos três dobrados de autoria de Francisco Passos em comemoração ao seu aniversário: dobrado *25 de Janeiro de 1956* (comemorativo de 78 anos na Figura 36), dobrado *80 Anos* e dobrado *25 de Janeiro de 1959* (para seus 81 anos). Esses documentos são especialmente representativos porque, na nossa pesquisa, foram a única informação biográfica (data de nascimento) encontrada sobre o maestro.

Figura 36: Parte cavada e detalhe do Dobrado "25 de janeiro de 1956" – 78 anos de idade de Francisco Passos.

Fonte: Acervo Maestro Francisco Passos/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.6 Arquivo Georges e Ana Maria Vincent

O Arquivo Georges e Ana Maria Vincent se originou da atuação profissional de Georges Joseph Pascal Marie Vincent (1935-2012) e sua esposa Ana Maria Aguiar Machado Vincent (1946-2008) (Figura 37) em Belo Horizonte entre os anos de 1973 e 2012. Fazem parte dele programas de concertos, recortes de jornais, livros, fotocópias de tratados, fontes musicais (manuscritas, impressas e fotocópias), orçamentos, contratos, correspondências, revistas, anotações, releases, fotos, desenhos e alguns objetos tridimensionais.

Figura 37: Ana Maria e Georges Vincent.

Fonte: Acervo pessoal Madeleine e François Vincent.

Figura 38: Acomodação de parte dos documentos do arquivo.

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Georges Joseph Pascal Marie Vincent (França, 1935 – Brasil, 2012) formou-se como Maître de Chapelle pela Schola Saint Grégoire de Le Mans e imigrou para o Brasil em 1968, junto com outros seminaristas, com o intuito de dar aulas de francês em colégios. Em 1970, trabalhou no Projeto Rondon e, retornando à França no ano seguinte, formou-se em Letras Modernas. Voltou definitivamente ao Brasil em 1973, quando se desligou da congregação religiosa e passou a dar aulas de literatura e civilização francesa na Aliança Francesa de Belo Horizonte[55] (AZEVEDO; GOMES; ROCHA, 2016, p. 306). Ana Maria Aguiar Machado Vincent[56] (1946-2008) formou-se em Canto Lírico pelo Conservatório da UFMG em 1975. Foi professora de Educação Musical na Escola Municipal Mestre Ataíde (Bairro Betânia), onde trabalhou por 25 anos, até se aposentar. Ingressou no coral do Palácio das Artes em 1986 (AZEVEDO; GOMES; ROCHA, 2016, p. 307).

Os documentos preservados pelo casal permaneceram em sua residência até o falecimento de Georges Vincent em 2012, quando os familiares optaram por doá-los, devido à compreensão de que poderiam ser interessantes para estudantes, músicos e pesquisadores. No contexto de recolhimento do arquivo, os itens foram separados em duas categorias: documentos produzidos/acumulados por Ana Maria Vincent e documentos produzidos/acumulados por Georges Vincent. A partir desse desmembramento, foram direcionados a locais que tivessem

---

55 A Aliança Francesa de Belo Horizonte conta com uma galeria de arte intitulada *Galeria Georges Vincent*, onde são apresentados trabalhos de diversos artistas mineiros e estrangeiros. Para mais informações sobre a galeria acessar os links: http://aliancafrancesabh.com.br/cultura/#galeria-georges-vincent e http://aliancafrancesabh.com.br/locais/galeria-georges-vincent/.

56 Ana Maria passou a utilizar o sobrenome Vincent em 1974, após seu casamento com Georges Vincent.

relação com a trajetória musical de cada um. Assim, a parte do arquivo atribuída a Ana Maria foi encaminhada ao Palácio das Artes (Belo Horizonte/MG) e a parte atribuída a Georges Vincent foi para o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, por intermédio do professor Domingos Sávio Lins Brandão (AZEVEDO; GOMES; ROCHA, 2016).

Após estudo das duas partes do arquivo – aquela destinada ao Núcleo e a encaminhada ao Palácio das Artes –, constatou-se que o desmembramento do arquivo causou a perda da organicidade dos documentos, tendo sido verificada a presença de diversos papéis atribuídos a Georges Vincent junto à documentação existente no Palácio das Artes e vice-versa. Como forma de reverter essa divisão e reunir os registros como em seu contexto de produção, foi articulada, em conjunto com Madeleine Vincent[57] (filha do casal) e o Palácio das Artes, a transferência de todos os documentos para o Núcleo de Acervos, processo finalizado no segundo semestre de 2016.

Foram inventariados 897 itens[58], restando seis caixas de papelão com material ainda não listado, a maioria fontes musicais (fotocópias e impressas). Optou-se por iniciar a listagem pelos documentos de gênero textual e bibliográfico, sendo a maior parte do arquivo já identificada formada por programas de concerto, contratos, jornais, anotações, releases, livros, revistas e métodos. Um dado relevante é que, dos 237 documentos bibliográficos identificados, apenas 47 (20%) estão disponíveis na biblioteca da Escola de Música da UEMG, ou seja, a maior

57 Agradeço à Madeleine pelas contribuições à pesquisa referente ao Arquivo Georges e Ana Maria Vincent.

58 Quantidade de itens por gênero identificados: 599 textuais, 240 bibliográficos, 41 fontes musicais, 16 iconografias, 1 tridimensional e 1 filmográfico.

parte (80%) é complementar ao que já é disponibilizado aos alunos e pesquisadores pela escola[59]. Isso reforça a importância do processo de preservação e disponibilização de arquivos pessoais como forma de ampliação do escopo de pesquisas acadêmicas e científicas na área musical.

Entre os materiais presentes no arquivo, destaca-se a fonte da obra *Memória ao glorioso dia 14 de julho* (Figuras 39 e 40), do início do século XX (1912), por ser o único manuscrito musical desse acervo. Nele encontramos a indicação de que a peça foi escrita para piano, dedicada a Dona Clotide(s?) e assinada por João Victor. Através de pesquisas da caligrafia em outros acervos musicais de Minas Gerais, constatou-se que possivelmente a autoria é de João Victor Foureaux (1862-1932)[60], artista circense e músico francês que atuou em Diamantina, Gouveia e outras regiões do estado. Infelizmente, não foi possível identificar em que circunstâncias esse registro foi integrado ao arquivo pessoal de Georges e Ana Maria Vincent.

---

59 O acesso a estes documentos deve ser feito diretamente no Núcleo de Acervos, já que eles não foram incorporados ao acervo da Biblioteca.

60 Agradeço ao pesquisador Evandro Archanjo pela contribuição na identificação da autoria desta obra.

Figura 39: Frente, verso e miolo do manuscrito *Memória ao glorioso dia 14 de julho*.

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 40: Detalhes do manuscrito *Memória ao glorioso dia 14 de julho*.

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.7 Arquivo Lodi

O Arquivo Lodi resguarda fontes musicais (impressas e encadernações) e documentos textuais datados do final do século XIX e século XX. De um total de 219 itens, foram inventariados 80, sendo as fontes musicais primordialmente peças para piano. As pesquisas para registro da história arquivística e procedência do arquivo ainda não foram concluídas, bem como o estudo sobre a biografia de suas prováveis produtoras, que poderiam ser alguma (ou mais de uma) das irmãs Lodi: Yolanda (1906-?) (Figura 41), Helena (*flor.* 1970) e Alda (1898-2002). Em alguns documentos, há um carimbo ou assinatura com o nome "Lodi" (Figura 42) e encontramos também um envelope destinado a Helena e Alda Lodi (Figura 43). Em outros documentos encontramos apenas o nome manuscrito ou datilografado de Helena Lodi (Figura 44).

Figura 41: Yolanda Maria Lodi – 1941.

Fonte: Centro Virtual de Memória do Conservatório UFMG[61].

61 Disponível em: https://conservatoriovirtualufmg.wordpress.com/portfolio/professores/. Acesso em: 29 set. 2021.
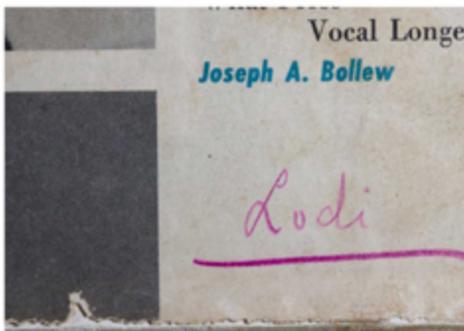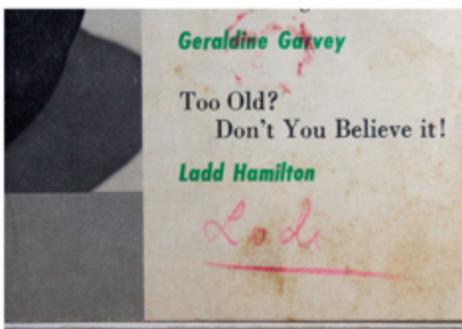
Figura 42: Detalhes assinatura “Lodi”.

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
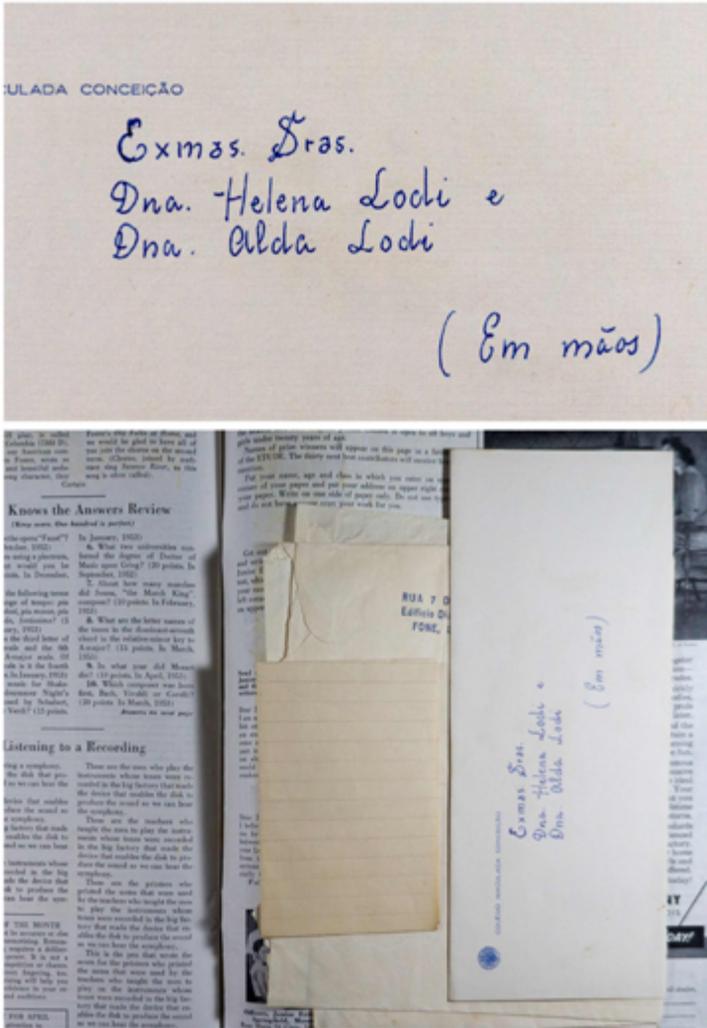
Figura 43: Envelope destinado a Helena e Alda Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.

Fonte: Arquivo Lodi. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
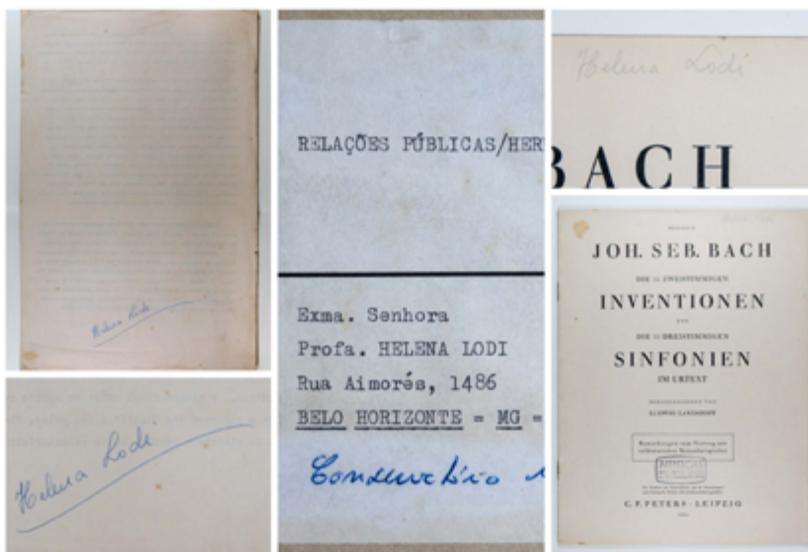
Figura 44: Identificação "Helena Lodi".

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

As três irmãs tiveram formação em música/piano, sendo que Yolanda foi professora de Teoria Musical e História da Música no Conservatório Mineiro de Música e Helena foi professora de piano na mesma instituição (FONSECA, 2010). Além de professora, Yolanda foi também diretora da escola entre os anos de 1966 e 1970. Alda dedicou-se ao ensino regular, atuando como professora de matemática e seu acervo encontra-se no Museu da Escola de Minas Gerais (FONSECA *et al.*, 2014). Tendo em vista que a maior parte do arquivo é formada por fontes musicais para piano e que os documentos de Alda Lodi foram doados ao Museu da Escola de Minas, acreditamos que a maior

probabilidade é que os registros que se encontram no Núcleo de Acervos sejam provenientes da atividade de Yolanda e/ou Helena Lodi.

Uma fonte interessante encontrada no arquivo é o manuscrito da peça *Mizar* – Minuetto do Trio em dó menor para piano de Hostílio Soares (Figura 45), devido a sua relação direta com outro arquivo do Núcleo, o Acervo Hostílio Soares. Considerando que Hostílio Soares também foi professor do Conservatório Mineiro de Música e que a obra em questão é escrita para piano, é possível que seja um indício de uma relação entre ele e as prováveis produtoras do Arquivo Lodi.

Figura 45: Manuscrito da peça "Mizar" – Minuetto.

Fonte: Acervo Hostílio Soares/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Um aspecto interessante nesse conjunto de documentos é o constante "apagamento" de uma identificação nos impressos:

em grande parte dos itens, locais onde percebemos que havia um nome escrito estão rasurados ou rasgados, como se pode verificar na Figura 46. Apesar disso, em um determinado documento identificamos o nome de Maria José Bastos Gomes (s. d.) (Figura 47) e, observando os detalhes das escritas restantes após os rasgos das capas, notamos que é o mesmo que foi rasurado por diversas vezes. Outro nome que aparece em uma encadernação é Juharinha de Campos Bastos, com data de 4 de fevereiro de 1912 (Figura 48).

Figura 46: Detalhes de rasuras de identificação em fonte musical.

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.
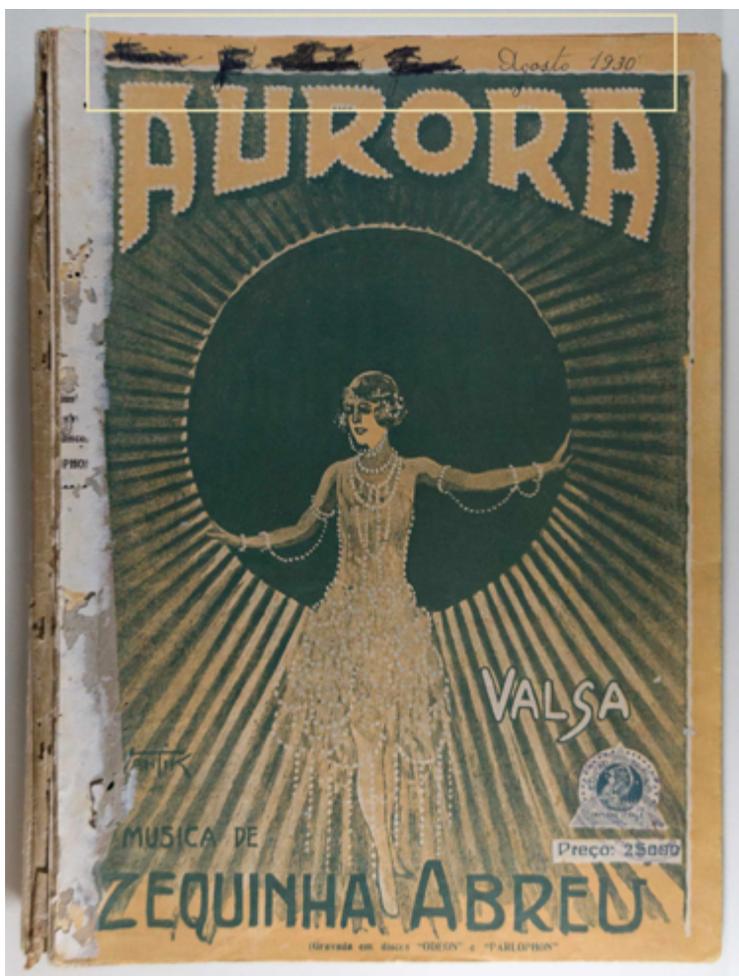
Figura 47: Detalhe do nome de Maria José Bastos Gomes e data de agosto de 1930.

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 48: Fonte musical e detalhe da assinatura de Juharinha de Campos Bastos.

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Em meio aos registros do Arquivo Lodi, encontramos algumas anotações em papel timbrado "Universidade Mineira de Arte – Escola de Música" (Figura 49) e várias fontes musicais impressas dedicadas a Fernando Coelho (*flor.* 1923) (Figura 50), que foi professor de Helena e Yolanda Lodi. Ele, por sua vez, foi aluno de Henrique Oswald (1852-1931) e veio para Belo

Horizonte em 1926, a convite do governo, para lecionar no Conservatório Mineiro de Música. Assumiu, em 1954, a Reitoria da Universidade Mineira de Artes (CASTRO, 2012, p. 193) que, posteriormente, viria a ser a atual Escola de Música da UEMG.

UNIVERSIDADE MINEIRA DE ARTE
ESCOLA DE MÚSICA

Prova de ______ Professor ______

Nome do aluno ______ Data ___/___/___

___ ÉPOCA

"Madama Butterfly" G. Puccini
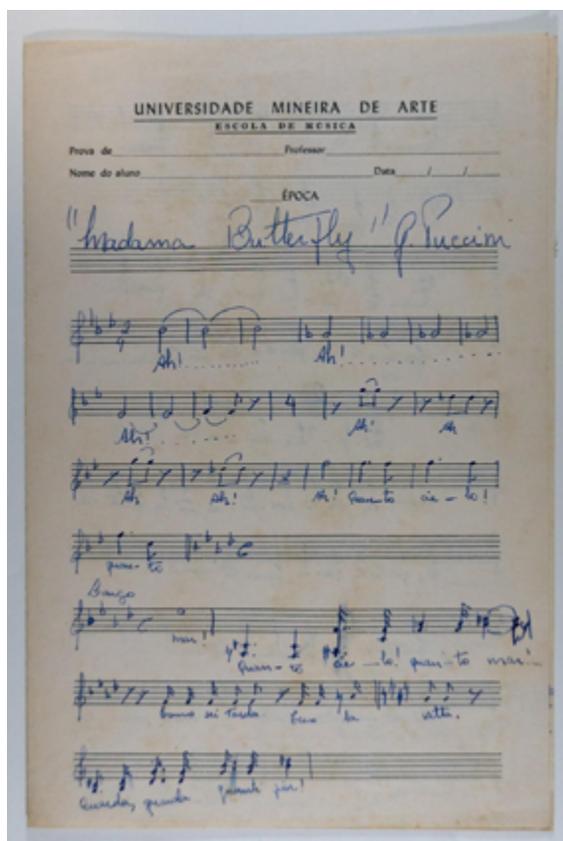
Figura 49: Papel timbrado "Universidade Mineira de Arte – Escola de Música".

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Figura 50: Partituras dedicadas a Fernando Coelho por Henrique Oswald (03/01/1923) e José do Patrocínio Filho (*flor*. 1958).

Fonte: Arquivo Lodi/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.8 Arquivo Delza Gonçalves

O Arquivo Delza Gonçalves foi doado pelos familiares de Delza Gonçalves (*flor*. 1937) para a Escola de Música da UFMG e,

posteriormente, foi encaminhado para a biblioteca da Escola de Música da UEMG. Em avaliação pelos profissionais da biblioteca da ESMU/UEMG, foi constatado que os documentos teriam características que os tornariam mais adequados a serem resguardados pelo Núcleo de Acervos, sendo assim, foram transferidos para esse setor no primeiro semestre de 2019.

O arquivo é formado por 28 itens, entre eles onze volumes da coleção *A melhor música do mundo*, livros de musicologia brasileira[62] e encadernações de revistas de música (Figura 51) com características bem parecidas às encontradas no Arquivo Lodi (Figura 52). Ainda não foram realizadas pesquisas sobre a produtora do arquivo, história arquivística e procedência dos documentos.

Figura 51: Materiais e detalhe do Arquivo Delza Gonçalves.

Fonte: Arquivo Delza Gonçalves.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

62 Música do Brasil Colonial – Regis Duprat (org.) e Carlos Alberto Baltazar (coord. técnica); Archivo de Música Brasileira volume 1 (Suplemento da Revista Brasileira de Música); Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil) – Tomo I – Francisco Curt Lange.

Figura 52: Detalhes de encadernação de fascículos de música.

Fonte: Arquivo Delza Gonçalves/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.9 Acervo Maria do Carmo Corrêa

No dia 28 de fevereiro de 2019, o Núcleo de Acervos recebeu a doação do acervo de instrumentos musicais de Maria do Carmo Corrêa (*flor.* 1950 – ver Figura 53). Musicista mineira, mudou-se para a Bahia na década de 50, onde foi responsável pela criação do grupo de música antiga *Musika Bahia* e professora de flauta

doce e música de câmara na UFBA e no Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador (AUGUSTIN, 1999, p. 58).

A conselho do maestro Issac Karabtchewsky a mineira Maria do Carmo Corrêa mudou-se, na década de 50, para a Bahia a fim de estudar regência com Koellreutter e acabou ali ficando por mais de 20 anos. Foi a primeira contrabaixista da Orquestra Sinfônica da UFBA, numa época em que contrabaixo não era instrumento considerado adequado para mulheres. Ao longo de sua vida, dedicou-se ao estudo de piano, violino, flauta-doce, cravo e viola da gamba (AUGUSTIN, 1999, p. 57).

Todos os instrumentos utilizados pelo grupo *Musika Bahia* pertenciam a Maria do Carmo (AUGUSTIN, 1999, p. 101). No livro *Um olhar sobre a Música Antiga*, Kristina Augustin descreve o relato de uma aluna de Maria do Carmo, Ana Cristina Tourinho, sobre os instrumentos: “Ela só deixou as paredes do quarto e do banheiro. Todo o resto ela abriu, inclusive a cozinha. Lembro-me que era preciso tirarmos os sapatos para poder pisar no carpete cinza onde estavam espalhados inúmeros instrumentos” (AUGUSTIN, 1999, p. 59).

programas da série "Concertos para a Juventude".

MARIA DO CARMO CORRÊA

Foi integrante da Orquestra Sinfônica Mineira, como contrabaixista e membro do Madrigal Renascentista e também participou da Orquestra Sinfônica da UFBA e do Madrigal, além de ter sido regente do Coral Pré-Universitário da Bahia. Criou o "Músika Bahia" e o Conjunto Infanto-Juvenil de Flauta Doce. Participou do conjunto "Arteantica", foi professora no Instituto Maieutique, na Suíça. Continua no Rio o trabalho no "Baiafro" e já gravou dois discos.

da Missa da Coroação de Mozart por ocasião da VII Semana do Aleijadinho, em Ouro Preto, e das comemorações do Cinqüentenário dos Diários e Emissoras Associadas em BH.

Figura 53: Detalhe recorte de jornal com fotografia de Maria do Carmo Corrêa.

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Após sua aposentadoria, Maria do Carmo retornou a Belo Horizonte trazendo consigo esses instrumentos[63] (Figura 54) que, em 2019, foram doados ao Núcleo de Acervos[64]. Entre os 38 itens recebidos, encontram-se 7 flautas doces de madeira (2 sopraninos, 1 soprano, 2 tenores e 1 baixo e 1 contrabaixo), 3 krumhorns (soprano, alto e baixo), 4 violas da gamba (1

63 Não sabemos se todos os instrumentos foram trazidos para Belo Horizonte ou se alguns tiveram outro destino.

64 A doação dos instrumentos foi intermediada pelo professor Moacyr Laterza Filho, pró-reitor de extensão da UEMG e Antônio Augusto, assessor da pró-reitoria de extensão da UEMG.

soprano, 2 tenores e 1 baixo), 2 bandolins e 1 acordeon. Alguns instrumentos já foram enviados para manutenção (violas da gamba), outros encontram-se em bom estado de conservação e outros aguardam reparos.

Figura 54: Alguns instrumentos do Acervo Maria do Carmo Corrêa.

Fonte: Acervo Maria do Carmo Corrêa/ Núcleo de Acervos ESMU/ UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

O recebimento desses materiais na UEMG é interessante, também, pela ligação com o Arquivo Georges e Ana Maria Vincent. A partir dos programas de concerto e jornais (ver Figuras 55 e 56) resguardados nesse arquivo, identificamos que Maria do Carmo atuou juntamente com Georges e Ana Maria Vincent, formando um trio dedicado à performance de música antiga em Belo Horizonte, e que participou também do Grupo de Música Antiga da UFMG.

Educação Artística mostra música antiga

Maria do Carmo Correa, Ana Maria Vincent e Georges Vincent concertistas do teatrinho Heloísa Guimarães

O recital de Maria do Carmo Corrêa, Ana Maria e Georges Vincent sobre a evolução da música antiga se realizará no teatro Heloísa Guimarães, da Fundação de Educação Artística, à Rua Gonçalves Dias, 320.

25, junho, 1982

Figura 55: Divulgação recital de música antiga realizado por Maria do Carmo Corrêa, Ana Maria Vincent e Georges Vincent (25/06/1982).

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Música Popular

ESTADO DE MINAS — Sábado, 14 de julho de 1984 — 5

Notas daqui

ESTADO DE MINAS — Sábado, 14 de julho de 1984 — 5

OPUS apresenta Música Antiga

Neste domingo, às 8:40, o programa OPUS, da TV Alterosa, apresentará o grupo renascentista Música Antiga, da UFMG, formado por Georges Vincent, Ana Maria Vincent, Eduardo Ribeiro, Aurea Arruda Tavares, André Prous e Maria do Carmo Correia. Serão executadas músicas da renascença inglesa e francesa, apresentadas com instrumentos da época como violas da gamba, alaúde, krumhorn e bombarda. O OPUS tem direção, apresentação e produção de Luis Carlos Melão.

Figura 56: Divulgação programa Opus (TV Alterosa) com o Grupo de Música Antiga da UFMG (Jornal Estado de Minas, 14/07/1984).

Fonte: Arquivo Georges e Ana Maria Vincent/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.10 Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer

A mais recente incorporação do Núcleo é o Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer, integrado à Escola de

Música no dia 17 de junho de 2020. O arquivo é constituído por milhares de documentos musicográficos, sobretudo manuscritos com o repertório praticado pela banda ao longo de sua existência (1908 até primeiros anos do século XXI), e representa mais um importante registro das práticas musicais no estado de Minas Gerais no século XX.
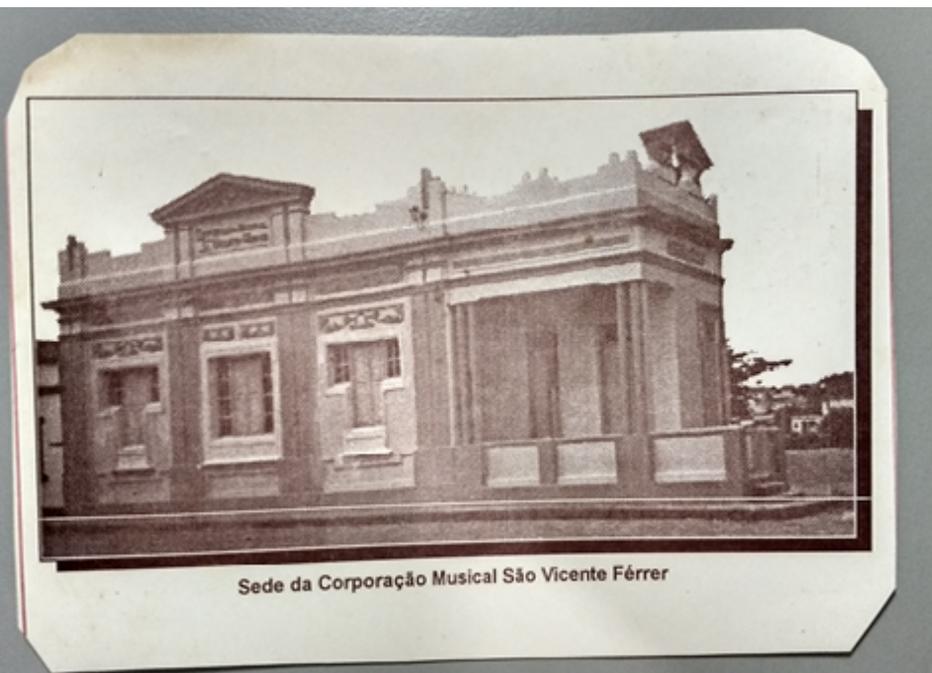
Figura 57: Sede da Corporação Musical São Vicente Ferrer.

Fonte: Acervo pessoal Remaclo Duque.

Figura 58: Banda São Vicente Ferrer.

Fonte: Acervo pessoal Remaclo Duque.

Em levantamento documental realizado pelo professor e pesquisador Vinícius Eufrásio, foram identificadas cerca de 1.370 obras que se encontram distribuídas em 274 envelopes. Além das obras, o acervo resguarda ainda algumas fitas cassete, discos e outros documentos textuais. Vinícius Eufrásio, que tem realizado pesquisas sobre as práticas musicais na região do centro-oeste mineiro, intermediou a doação deste acervo junto a Remaclo Duque, filho do último maestro da banda, Manoel Luiz Duque (*flor.* 1960) (Figura 59).

Figura 59: Maestro Manoel Luiz Duque.

Fonte: Acervo pessoal Remaclo Duque.

3.11 Obras avulsas

3.11.1 Sonata 2ª

Uma das obras avulsas constituintes do Núcleo de Acervos é o manuscrito da Sonata 2ª – também chamada de "Sabará" (Figura 60) –, obra composta em três movimentos para instrumento de teclas, de autor desconhecido. Proveniente do Acervo da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará/MG, sua guarda foi cedida ao professor Domingos Sávio Lins Brandão que, em 2006, o encaminhou para que fosse resguardado no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG.

Figura 60: Primeira página do manuscrito da Sonata 2ª (Sabará).

Fonte: Obras avulsas/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.11.2 Edições de Francisco Curt Lange

Encontramos no Núcleo de Acervos duas edições encadernadas de obras editadas pelo musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997). A primeira encadernação refere-se à edição das obras *Antífona* (Lobo de Mesquita), *Hymno* (Coelho Neto), *Novena* (Gomes da Rocha) e *Credo* (Parreiras Neves) e a segunda

refere-se à *Missa nº 1* (Missa em mi bemol) de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Figura 61). A segunda encadernação contém dedicatória manuscrita de Francisco Curt Lange ao então ministro da Educação e Cultura, dr. Clovis Salgado, e sua esposa, Lia Salgado, datada de 23 de janeiro de 1960 (Figura 62). O único registro de proveniência dos itens são carimbos da biblioteca da Universidade Mineira de Arte (UMA) e da Fundação Mineira de Arte (FUMA)[65].

Figura 61: Capa e primeira página Missa nº 1.

Fonte: Obras avulsas/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

65 Em 1963, a Universidade Mineira de Arte (UMA) transformou-se em Fundação Mineira de Arte (FUMA). A partir de 1980, a FUMA passou a ser chamada de Fundação Mineira de Arte "Aleijadinho" e, em 1994, foi incorporada à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Segundo relato do professor Domingos Sávio, por volta do ano 2010 as encadernações estavam na na biblioteca da a Escola de Música e foram transferidas para o Núcleo de Acervos.

Figura 62: Dedicatória manuscrita de Francisco Curt Lange.

Fonte: Obras avulsas/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.11.3 Cadernos de Pará de Minas

Encontra-se, no Núcleo de Acervos, conjunto documental constituído de cinco cadernos provenientes da cidade de Pará de Minas (Figura 63), contendo cópias manuscritas de músicas populares[66]. Não foi possível identificar a procedência e histórico desses documentos, mas temos informações como nomes e datas registrados em alguns cadernos. Um deles contém o nome Socrates Veloso e data 24/09/81(?). Três cadernos contêm o nome de Zózimo Duarte Mendonça (Figura 64) – nascido em Pará de Minas/MG e que foi combatente da Força Expedicionária Brasileira (FEB) (EVANGELISTA, 2020) – e um deles tem registrada a data 20/07/1945. Há também um com o nome de Bonomi Gustavo, sem registro de datas.

Figura 63: Cadernos de Pará de Minas.

Fonte: Obras avulsas/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG.
Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

66 Segundo relato do professor Domingos Sávio, os documentos foram deixados no Núcleo por um aluno por volta do ano 2016.

Figura 64: Contracapa de um dos cadernos de Pará de Minas.

Fonte: Obras Avulsas/ Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

3.12 Categorização dos Acervos

A partir de suas características (ver Quadro 1) e dos assuntos para os quais apresentam maior potencial de contribuição, podemos dispor os acervos em diferentes grupos (ver Figura 65). Uma primeira parte dos conjuntos destaca-se no âmbito de pesquisas direcionadas especialmente à produção musical dos séculos XVIII e XIX, sendo formada por quatro acervos de maestros de bandas mineiras: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, Acervo Maestro Chico Aniceto, Acervo Maestro Francisco Passos e Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer. Eles são compostos principalmente por manuscritos musicais destinados a bandas de música e contêm também algumas obras para outras formações.

Em relação à disponibilidade para pesquisas, o Acervo Vespasiano Gregório dos Santos é o mais acessível, pois está totalmente digitalizado e disponibilizado na internet e em CD-ROM, embora o catálogo precise de algumas revisões para facilitar a localização das obras. O Acervo Maestro Chico Aniceto encontra-se com o catálogo atualizado e grande parte dos documentos digitalizados, mas está disponível para consulta apenas no local. Já o Acervo Maestro Francisco Passos está totalmente digitalizado e disponibilizado em CD-ROM, porém há necessidade de revisão do catálogo para atribuição de código às obras ou envelopes para facilitar a pesquisa. O Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer foi inventariado e totalmente digitalizado durante a pesquisa realizada por Vinícius Eufrásio, necessitando apenas de conferência e acomodação em pastas.

Um segundo grupo de acervos é formado por conjuntos cujos documentos têm características que os aproximam de arquivos pessoais, formados pela acumulação de registros provenientes das atividades de determinadas pessoas, suas necessidades e preferências, sendo geridos inteiramente por pessoais físicas antes de darem entrada em uma instituição (HOBBS, 2016, p. 303). Esses acervos não são formados unicamente por fontes musicais, mas também por cadernos de estudo, contratos, jornais, fotos etc. Fazem parte deste grupo o Acervo Hostílio Soares, Arquivo Georges e Ana Maria Vincent, Arquivo Lodi e Arquivo Delza Gonçalves.

Entre eles, o Arquivo Georges e Ana Maria Vincent destaca-se pela grande quantidade de materiais que registram a prática musical de seus produtores em Belo Horizonte a partir da

década de 1980. Foram identificados itens (programas de concerto, jornais e anotações) referentes a concertos realizados pelos grupos de música antiga[67] dos quais Georges e Ana Maria Vincent fizeram parte, que são: Conjunto de Música Antiga da UFMG[68], Collegium Musicum de Minas, Collegium Musicum Brasiliense, Os Caminhos do Campo, Grupo de Música Antiga da UEMG, duo formado por Georges Vincent e Maria Rachel, trio formado por Georges Vincent, Ana Maria Vincent e Maria do Carmo Corrêa, Trio de Música Antiga (André Prous, Georges Vincent e Domingos Sávio Lins Brandão), Cameratta Athaíde[69] e Cameratta Lusittana[70].

Em uma terceira categoria, encontramos o único acervo institucional resguardado no Núcleo: o Acervo da Rádio Inconfidência. Ele figura como um conjunto bastante diverso dos demais, sendo formado por manuscritos musicais e discos. Embora as fontes musicográficas estejam em boas condições e o processo de catalogação encontre-se em andamento, os discos demandam uma maior atenção devido a seu estado: apesar de itens mais frágeis estarem acomodados em armário específico, a

---

67 Para mais informações sobre a prática de música antiga em Belo Horizonte a partir do Arquivo Georges e Ana Maria Vincent, consultar o artigo *Prática de Música Antiga em Belo Horizonte: relato de experiência a partir de pesquisa documental no Arquivo Georges e Ana Maria Vincent* (PANTOJA; SANTOS; AZEVEDO, 2018).

68 Para mais informações sobre este grupo, consultar o artigo *Grupo de Música Antiga da UFMG: levantamento documental a partir do Arquivo Georges e Ana Maria Vincent* (GOMES *et al*., 2016).

69 De acordo com release do grupo encontrado, Georges e Ana Maria Vincent atuaram como convidados.

70 Não há indícios que o casal Vincent tenha participado desse grupo, mas há duas fotografias do grupo nos documentos do arquivo com anotações no verso. Foto 1: "Cameratta Lusittana – Igreja da Pampulha, 06/2004". Foto 2: "Cameratta Lusittana – Igreja Nossa Senhora do Carmo/Sabará, 07/2002. foto: Ana Alvarenga".

maior parte não está devidamente acondicionada devido à demanda do espaço que o acervo requer. Além do mais, não foi realizada a inventariação dos itens, o que dificulta qualquer esforço de pesquisa a partir deles.

Outro que é bastante diverso em relação aos demais é o conjunto de instrumentos musicais que formam o Acervo Maria do Carmo Corrêa. Um ponto a se destacar nesse caso, que será mais explorado no capítulo 5, é a possibilidade de utilização dos instrumentos em disciplinas dos cursos de graduação da Escola de Música da UEMG, o que permite que não sejam apenas objetos guardados, mas que retomem sua função musical.

Um quinto grupo de documentos pertencentes ao Núcleo pode ser formado por obras avulsas, que estão sob guarda da Escola de Música, mas não figuram como parte de nenhum dos acervos anteriormente descritos. São obras ou pequenos conjuntos de documentos que foram doados ao Núcleo de forma independente e têm características bem diferentes uns dos outros.

Vale ressaltar que essa categorização está sendo proposta como forma de organização dos acervos para que possam ser estudados em relação àqueles que fazem parte do mesmo grupo e que, normalmente, trazem interseções interessantes. De qualquer forma, essa divisão não isola um acervo do outro, já que um de determinada categoria pode ter elementos semelhantes aos de outra, como no caso do Acervo Maestro Chico Aniceto, por exemplo, que tem parte da documentação pessoal de Terezinha Aniceto. Da mesma forma, apesar de ter sido considerado arquivo pessoal, o Acervo Hostílio Soares contém obras que poderiam fazer parte da primeira categoria: fontes

musicais herdadas de seu pai, Theodolindo, que foi mestre de banda em Visconde do Rio Branco.

Também é possível relacionar acervos de diferentes categorias, como verificamos no caso do Acervo Maria do Carmo Corrêa em relação ao Arquivo Georges e Ana Maria Vincent: os documentos do casal Vincent registram informações sobre a atuação de Maria do Carmo Corrêa e, provavelmente, os instrumentos resguardados no Núcleo foram utilizados em diversos concertos que aparecem no arquivo dos Vincent.

Acervo	Data de entrada no Núcleo	Gêneros documentais	Produtores	Âmbito e conteúdo
Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos	1999	Textual	Vespasiano Gregório dos Santos (*flor*. 1947) José Nicodemos da Silva (*flor*. 1895)	Fontes musicais manuscritas, anotações manuscritas. 375 obras. Ouro Preto/Belo Horizonte, séc. XVIII a XX.
Acervo Hostílio Soares	1999	Textual	Hostílio Soares (1898-1988)	Fontes musicais manuscritas, fotocópias, documentos pessoais, cadernos. 132 itens. Rio Branco/Belo Horizonte, séc. XX.
Acervo da Rádio Inconfidência	2000	Textual e sonoro	PRI-3 de Belo Horizonte / Rádio Inconfidência de Minas Gerais (1936)	Fontes musicais manuscritas e impressas. Aproximadamente 2.400 obras (2.012 catalogadas). Belo Horizonte, séc. XX. Discos de vinil (33, 45 e 78 rpm). Cerca de 33.000 itens. Séc. XX.

Acervo	Data de entrada no Núcleo	Gêneros documentais	Produtores	Âmbito e conteúdo
Acervo Maestro Chico Aniceto	2004	Textual, bibliográfico e tridimensional	Francisco Solano Aniceto (1886-1972) Onofre Ferreira Aniceto (1931-2014)	Fontes musicais manuscritas, impressas e fotocópias. Cadernos, documentos pessoais, pastas e sacolas de pano. 705 obras e 109 fragmentos. Piranga, séc. XVIII a XX.
Acervo Maestro Francisco Passos	c. 2007	Textual	Maestro Francisco Passos (1878-?)	Fontes musicais manuscritas e envelopes. 659 obras. Ilicínea, séc. XIX e XX.
Arquivo Georges e Ana Maria Vincent	2012	Textual, bibliográfico, iconográfico, filmográfico, sonoro e tridimensional	Georges Joseph Pascal Marie Vincent (1935-2012) Ana Maria Aguiar Machado Vincent (1946-2008)	Programas de concertos, recortes de jornais, livros, fotocópias de tratados, métodos, fontes musicais (manuscritas, impressas e fotocópias), orçamentos, contratos, correspondências, revistas, anotações, releases, fotos, desenhos e alguns objetos tridimensionais. 897 itens inventariados. Belo Horizonte, séc. XX e XXI.
Arquivo Lodi	c. 2015	Textual	Yolanda Lodi (1906-?) e/ou Helena Lodi (*flor.* 1970) e/ou Alda Lodi (1898-2002).	Fontes musicais impressas e encadernações de música. 219 itens. Belo Horizonte, séc. XX.

Acervo	Data de entrada no Núcleo	Gêneros documentais	Produtores	Âmbito e conteúdo
Arquivo Delza Gonçalves	2019	Textual e bibliográfico	Delza Gonçalves (*flor*. 1937)	Fontes musicais impressas e revistas de música encadernadas e livros. 28 itens. Belo Horizonte, séc. XX.
Acervo Maria do Carmo Corrêa	2019	Tridimensional	Maria do Carmo Corrêa (*flor*. 1950)	Intrumentos musicais. 38 itens. Belo Horizonte/ Bahia, séc. XX.
Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer	2020	Textual e sonoro	Manoel Luiz Duque (*flor.* 1960)	Fontes musicais manuscritas e fotocópias, documentos, discos de vinil e fita cassete (K7). Cerca de 1.370 obras.
Obras avulsas	2006	Textual	Anônimo	Sonata nº 2 (provavelmente do final do século XVIII ou início do XIX).
	c. 2010	Bibliográfico	Francisco Curt Lange (1903-1997)	Edições musicais encadernadas. Belo Horizonte, séc. XX.
	c. 2016	Textual	Socrates Veloso (*flor*. 1981) Zózimo Duarte Mendonça (*flor*. 1945) Bonomi Gustavo (s. d.)	Cadernos com cópias manuscritas de música. Pará de Minas, séc. XX.

Quadro 1: Descrição sintética dos conjuntos do Núcleo de Acervos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.
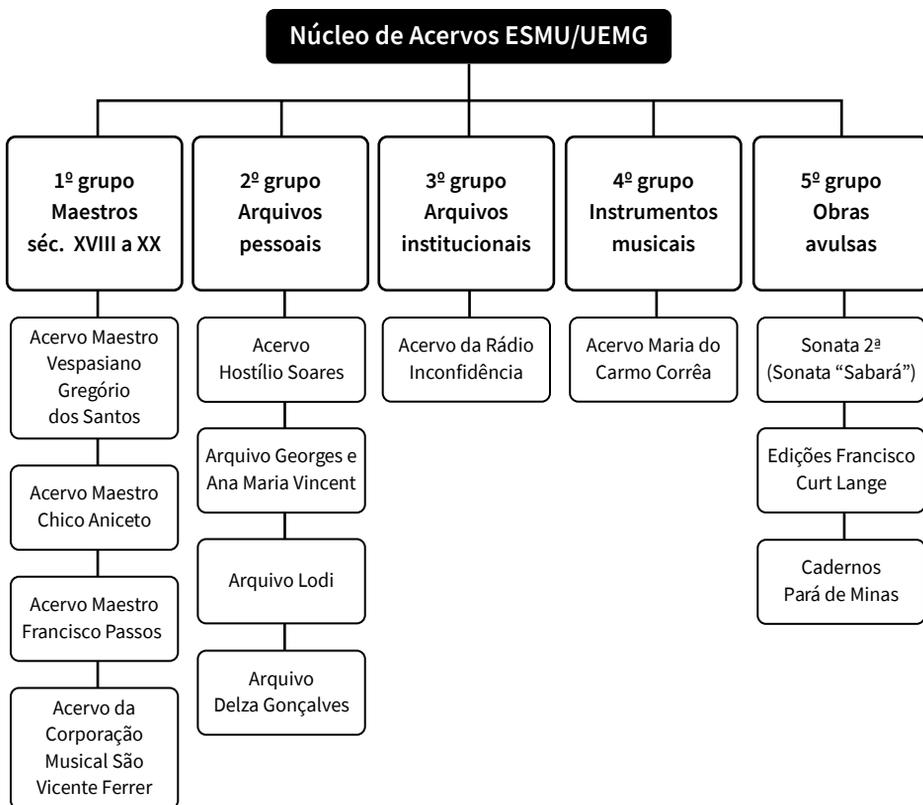
Figura 65: Categorização Núcleo de Acervos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Capítulo 4

PESQUISA[71]

Impus-me por lei trabalhar regularmente duas vezes por dia durante duas ou três horas de cada vez, com diversas pessoas, sem contar as horas que passasse em solidão [...]

A ARTE DE GOVERNAR – *Luís XIV*

A pesquisa como função museal integra-se naturalmente na diversidade de processos de investigação sobre o objeto – antes e/ou após a coleta (DESVALLÉES, 2007, p. 54) –, conservação dos itens e ação interpretativa do valor informacional do patrimônio. Além disso, pode fazer a mediação entre o objeto e o público (MENSCH, 1992), através dos mais variados tipos de resultados, objetivos e produtos. Em um contexto específico, a pesquisa musicológica, por meio das diversas disciplinas que a compõem, pode integrar todo o processo a ser realizado em acervos musicais, como: a incorporação de novos fundos, investigação de contexto, tratamento básico dos materiais ou documentos, catalogação ou inventariação dos itens. Já o trabalho musicográfico permite que as obras sejam acessíveis à comunidade dentro ou fora do espaço do acervo, tanto pela adaptação do texto musical (quando necessário) para uma linguagem atual quanto pela realização sonora e visual através

71 Este capítulo foi adaptado da tese de doutorado da autora, *Entre objetos e performances: o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG no âmbito das relações entre música e museu*, que pode ser acessada através do link https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34545.

da interpretação, performance ou gravação, permitindo uma nova presentificação da obra na sua representação temporal.

Nesse sentido, embora haja divergência em relação ao que seria um trabalho especificamente técnico nos acervos (inventariação, conservação, tratamento das fontes e transcrição, entre outros) ou uma atuação musicológica que envolva o processo de pesquisa (identificação, levantamento, coleta, contexto, autoria, características do repertório, análise musical etc.) e seus resultados ou produtos (produções acadêmicas e científicas), no diagnóstico realizado neste estudo consideraremos ambos como produção resultante de um esforço de pesquisa. Esse posicionamento baseia-se essencialmente em duas percepções: 1) o amadurecimento da arquivologia musical[72] no Brasil pode ser responsável pelo fortalecimento das bases da pesquisa musicológica no país (CASTAGNA, 2016), visto que, sem as fontes e demais documentações musicais acessíveis, resguardadas, tratadas e disponibilizadas para consulta e estudo sobre esses materiais, o processo de pesquisa torna-se condicionado; e 2) as especificidades dos itens musicais e documentais relacionados direta ou indiretamente à música, que demandam uma atuação dupla dos músicos e musicólogos em acervos (GOMES, 2018), realizando pesquisas para resolver questões aparentemente técnicas (como inventariação, organização, registro fotográfico de itens) e para desenvolver atividades que resultarão em trabalhos acadêmicos e científicos.

72 Segundo André Guerra Cotta, a arquivologia musical trata-se de "um campo de conhecimento que alia conceitos e técnicas da arquivologia tradicional às necessidades específicas para o tratamento técnico de acervos ligados à música, especialmente no caso de manuscritos musicais, mas também no caso de impressos, discos e até mesmo documentos tradicionais, como cartas missivas" (COTTA, 2006, p. 15).

Assim, este capítulo pretendia inicialmente realizar um levantamento de todas as produções que se relacionassem de alguma forma aos acervos do Núcleo, tanto de pesquisadores internos – professores e alunos da própria Escola de Música da UEMG – quanto externos. A fim de constituir uma listagem inicial, nossa pesquisa guiou-se pela busca de material produzido por pesquisadores que sabidamente já tinham produção vinculada ao Núcleo, a partir de informações disponibilizadas na Plataforma Lattes, publicações da Escola de Música da UEMG e da UFMG – como as revistas *Modus* e *Per Musi*, respectivamente –, Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Anais dos Encontros de Musicologia Histórica (Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora/MG), Anais dos Seminários de Pesquisa e Extensão da UEMG, bibliotecas das Escolas de Música da UEMG e UFMG, base de dados Google Acadêmico e documentação disponível no Núcleo de Acervos e Centro de Pesquisa da Escola de Música da UEMG. Nesse processo, foram identificadas[73] 232 produções. Com objetivo de delimitar um escopo de produções cujas informações fossem mais acessíveis e precisas, optamos por submetê-las a um processo de triagem, no qual permaneceram as produções com acessibilidade de informações de autoria e data, e cujos autores têm ou tiveram vínculo (discente ou docente) com a ESMU/UEMG. Após esse processo, chegamos a um total de 217 produções a serem analisadas.

73 Critérios de identificação das produções: 1) produções acadêmicas e/ou científicas que fazem referência ou tenham como tema central documentos ou acervos do Núcleo; 2) catálogos ou inventários de acervos do Núcleo que tenham sido disponibilizados ao público; e 3) produção musicográfica a partir de obras de acervos do Núcleo.

Considerando que a produção selecionada para a análise (217) corresponde a 93,5% do total identificado (232) – e, além disso, que o acesso a essas informações foi favorecido pela possibilidade de acesso a documentos internos do Núcleo de Acervos e, por vezes, pelo contato direto com os autores –, acreditamos que uma análise mais detalhada do uso dos acervos dentro da instituição possa nos dar um parâmetro de seu potencial de pesquisa também no âmbito externo à Escola de Música. Consequentemente, a análise possibilita um planejamento estruturado das áreas de pesquisa desenvolvidas no Núcleo e permite elaborar, em uma etapa seguinte a este trabalho, o desenvolvimento de um programa que oriente, por exemplo, novas coletas direcionadas aos interesses da instituição.

Definido o escopo, as produções a serem analisadas foram agrupadas em cinco categorias[74]: 1) acadêmicas (teses, dissertações e monografias); 2) científico-bibliográficas (artigos, capítulos de livros, livro, resumo e resumo expandido); 3) científicas orais (palestras e comunicações); 4) divulgação (catálogos e reportagens); e 5) musicográfica (edições, arranjos e transcrições) (ver Figura 66).

74 Algumas produções poderiam ser alocadas em duas categorias simultaneamente, por exemplo as edições realizadas como Trabalho de Conclusão de Curso (produção musicográfica e acadêmica). Nesses casos, optamos por considerar o produto final apresentado, mesmo ele sendo, também, um trabalho acadêmico.
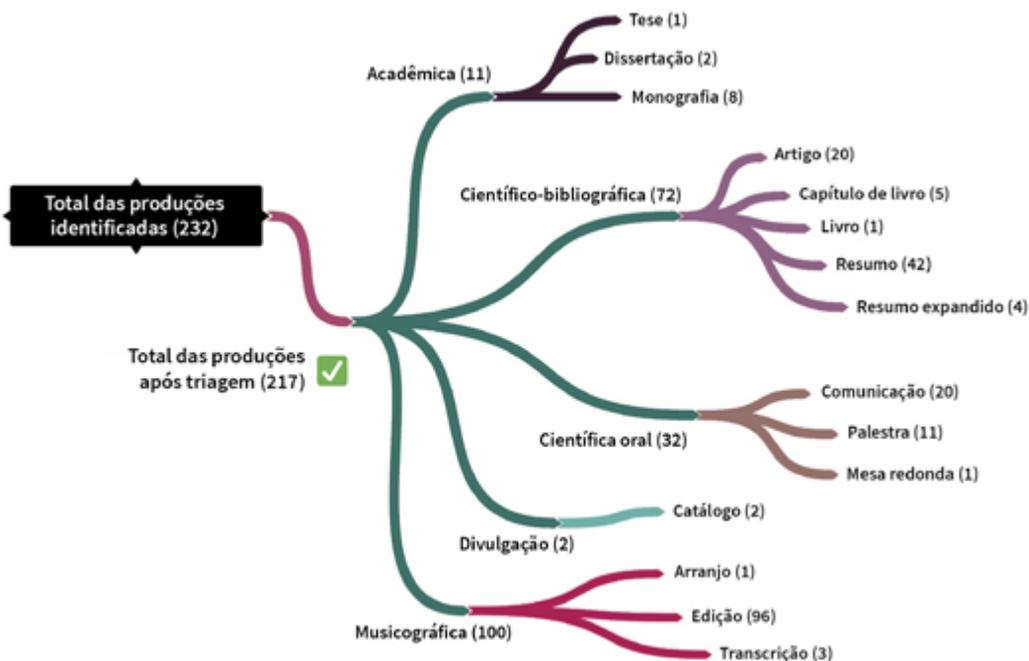
Figura 66: Processo de identificação, triagem e categorização das produções.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Como não havia um registro oficial das produções realizadas por docentes e discentes da Escola de Música, foi necessário recorrer principalmente às informações presentes no Currículo Lattes dos professores que trabalharam ou trabalham com os acervos, bem como realizar busca detalhada nos Anais do Seminário de Pesquisa e Extensão da UEMG, no qual anualmente os projetos de pesquisa desenvolvidos na escola

devem apresentar seus resultados em formato de resumos e/ou comunicações. Esse processo, no entanto, apresentou alguns obstáculos, como dados que ficam à mercê do preenchimento e disponibilização por parte dos pesquisadores ou falta de atualização e incompletude dos bancos de dados no site da Universidade do Estado de Minas Gerais[75], onde estão disponibilizados os links para os Anais dos seminários realizados a partir de 2010[76], não obstante o evento ocorrer desde 1998.

4.1 Produções relacionadas ao Núcleo de Acervos

Tendo em vista o escopo de 217 produções selecionadas, constatou-se que as produções científico-bibliográficas e as produções musicográficas configuram 79% do total. Em relação ao período das produções (Gráfico 1), podemos considerar duas fases: a primeira até o ano 1999, período em que as produções são mais escassas e descontínuas (entre zero e duas produções); e a segunda a partir de 2000, quando se firma a linha de produção ascendente que, à exceção do ano de 2001, fica entre 4 e 37 itens, marcando o início de um período em que há continuidade anual nas produções. Nesse intervalo de tempo (1994-2021), a média das produções foi de aproximadamente de sete anuais.

75 http://www.uemg.br/pesquisa/seminarios.

76 Infelizmente não foi possível acessar os Anais do ano de 2010 devido a um erro no site. É possível identificar apenas a lista de autores e, associando aos projetos de pesquisa desenvolvidos naquele ano, deduzir os resumos apresentados a partir do nome dos bolsistas cadastrados nos projetos do Núcleo de Acervos.
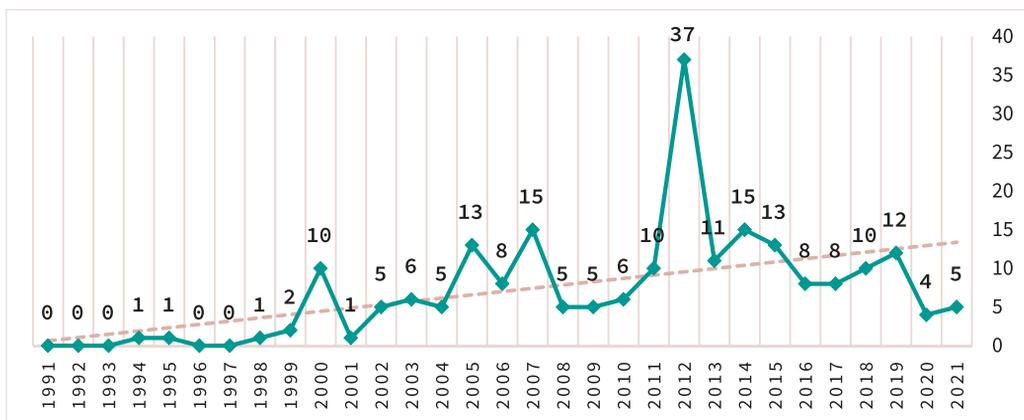
Gráfico 1: Cronologia das produções selecionadas.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

O ano de 2012 teve o maior pico de produção no período analisado (37). Nesse ano, o Acervo Maestro Chico Aniceto foi responsável pela maior quantidade de produções do Núcleo (29), sendo plausível assumir que, por estarem sendo realizados dois projetos simultâneos com cinco bolsistas nos anos de 2011 e 2012, tenha sido possível elevar a quantidade de produções[77]. Além disso, também foi relevante a produção de edições de obras do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos (6)[78]. As demais produções (2) foram referentes ao Acervo Hostílio Soares.

77 Dessas 29 produções, 19 foram possivelmente realizadas em 2012. Dado o fato de que nesse período contava-se com cinco bolsistas, a quantidade total de produções é pertinente aos projetos em realização no momento.

78 http://www.editorapontes.com.br/.

Em 2007, a alta produção resulta principalmente do desenvolvimento do projeto de pesquisa "Catalogação dos manuscritos musicais do Acervo 'Maestro Francisco Passos' de Ilicínea/MG", que gerou o catálogo de obras (produção para divulgação), edições de dez obras do acervo[79] (produção musicográfica) e o artigo *Pra ver a banda passar* (SANTOS, 2007), publicado na Revista da Academia Mineira de Letras. Além dessas, em 2007, foi realizada a edição da *Sonata nº 2* (BRANDÃO, 2007)[80] e mais duas produções vinculadas ao Acervo Maestro Chico Aniceto: uma palestra e uma monografia produzida por alunos do curso de licenciatura em Música com habilitação em Instrumento (LIM) (LIMA; SOUZA, 2007). Em 2014, as produções foram relacionadas ao Acervo Maestro Chico Aniceto (7), Acervo da Rádio Inconfidência (6) e Acervo Hostílio Soares (3).

Houve baixa produção até 1999, já esperada, dado que, nesse período, estava se iniciando a constituição do corpo de acervos do Núcleo, com a incorporação do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos e do Acervo Hostílio Soares. Além disso, os primeiros projetos de pesquisa começaram em 1999, o que, provavelmente, gerou produções no ano seguinte (2000). Já em 2001 não foram identificados projetos de pesquisa desenvolvidos no Núcleo, e a única publicação referente aos acervos é a dissertação *Hostílio Soares: As Sete Palavras de Christus Cruxificatum – Edição Crítica* (OLIVEIRA, 2001). Nos anos de 2002, 2003 e 2004, as produções concentram-se principalmente

79 *1º de Janeiro*, Polka (E. Machado); *25 de Janeiro de 1959*, Dobrado (Francisco Passos); *Acariciando*, Baião-Choro (Mario Mascarenhas e Lauriano Rangel); *Cascudo*, Baião (Francisco Passos); *Fumaça*, Bolero (Francisco Passos); Ilicínea Emancipada (Francisco Passos); *Ilicínea*, Dobrado (Francisco Passos); *Na Cruz*, Marcha Fúnebre (Francisco Passos); *Noite Cheia de Estrelas*, Tango Argentino (compositor não identificado); *Sono sem fim* (compositor não identificado).

80 http://www.editorapontes.com.br/sonata_sabara.htm.

no Acervo Hostílio Soares (14). Ressaltamos também que, em 2004, a Escola de Música recebe o Acervo Maestro Chico Aniceto que, daí em diante, será responsável pela maior parte das produções.

É interessante notar que, após a grande produtividade no ano de 2012, o Núcleo mateve uma produção entre 8 e 15 itens anuais. Porém, esse número foi impactado diretamente pela suspensão das atividades presenciais entre 2020 e 2021, devido à pandemia de covid-19, sendo produzidos 4 e 5 itens nestes anos, respectivamente.

Um ponto a ser observado é a coincidência dos períodos de maior produção com aqueles em que estavam sendo desenvolvidos projetos de pesquisa nos acervos, pois grande parte dos itens identificados (notadamente resumos, comunicações e edições) são frutos desses projetos. Assim, pontuamos que, nos anos em que a produção foi igual ou superior a 10 itens (com exceção do ano de 2000), estavam sendo desenvolvidos projetos de pesquisa em pelo menos dois acervos diferentes do Núcleo.

Outra hipótese para a oscilação das produções, além da possível relação com a realização dos projetos de pesquisa, seria a chegada de novos acervos ao Núcleo. Porém, como não foi possível determinar a data exata de incorporação de todos os acervos (ver capítulo 3), tornou-se inviável verificar essa associação. Ademais, nem sempre a chegada de novos arquivos desencadeia imediatamente projetos de pesquisa ou produtos relacionados, visto que as pesquisas dependem de um professor responsável em cada acervo e é necessária

a realização de tratamento básico dos materiais para que se tornem minimamente acessíveis. Esse foi o caso, por exemplo, do Arquivo Georges e Ana Maria Vincent que, embora tenha sido incorporado ao Núcleo em 2012, só teve tratamento e pesquisa iniciados em 2016 e o primeiro projeto de pesquisa em 2017.

Em um panorama geral, o Acervo Maestro Chico Aniceto se destaca, pois é responsável por quase 43% das produções (93) (Gráfico 2), provavelmente devido às pesquisas ininterruptas desde 2006, dois anos após sua incorporação ao Núcleo. Os primeiros projetos de pesquisa nesse acervo (2006 a 2009) tiveram como objetivo a higienização e catalogação das fontes musicais, além da elaboração de um catálogo das obras que foi finalizado em 2008[81]. Após essa etapa, os projetos subsequentes concentraram-se na edição de obras do acervo, o que gerou maior número de produções musicográficas entre os anos de 2010 e 2019[82]. Sobressai, entretanto, o projeto realizado em 2017 para reorganização do acervo e atualização do catálogo, devido à incorporação de fundo documental pertencente ao maestro Onofre Aniceto, filho de Chico Aniceto[83]. Um dos trabalhos de pesquisa mais expressivos foi realizado em 2018 a partir do projeto "Caderno de Piranga: Edição de manuscrito do início do século XVIII pertencente ao Acervo Maestro Chico Aniceto"[84], no qual foram editadas as 58 obras desse raro

---

81 Esse catálogo não está publicado, mas encontra-se disponível para consulta no Núcleo de Acervos.

82 Apesar de o acervo ter sido incorporado ao Núcleo em 2004, nota-se uma produção no ano de 1998, portanto, anterior à chegada do acervo ao Núcleo. Trata-se do artigo "Música, Estilo e Sociedade Colonial Mineira" (BRANDÃO, 1998).

83 Sobre a incorporação deste fundo, ver capítulo 3.

84 Projeto realizado com apoio do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa da UEMG (PAPq/UEMG).

conjunto documental[85]. Dadas as especificidades da escrita arcaica do manuscrito, foi necessário um grande esforço de pesquisa para a realização das edições, que em breve espera-se que possam ser publicadas, haja vista sua relevância no cenário musicológico brasileiro.

	Quantidade
Ac. M. Vespasiano G. dos Santos	22
Ac. Hostílio Soares	47
Ac. da Rádio Inconfidência	21
Ac. Maestro Chico Aniceto	93
Ac. Maestro Francisco Passos	15
Arq. Georges e Ana Maria Vincent	6
O. avulsas – Sonata Sabará	6
O. avulsas – Cadernos de P. de Minas	1
Geral – Núcleo de Acervos	6
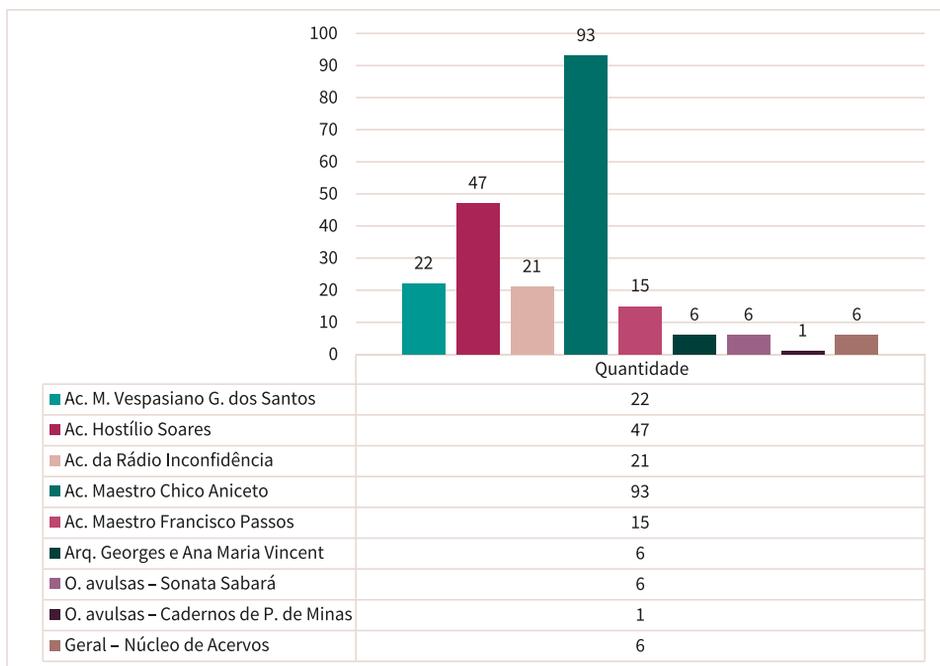
Gráfico 2: Produção por acervo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

A produção relacionada ao Acervo Hostílio Soares ocorreu entre os anos de 1995 e 2021. Um dado relevante é que muitas

85 Ver descrição do conjunto no capítulo 3.

edições estão disponibilizadas online[86], o que favorece tanto a pesquisa sobre as peças quanto a possibilidade de performance delas, já que os manuscritos só podem ser acessados em visita presencial no Núcleo de Acervos. Já a produção identificada do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos ocorreu entre 1994 e 2012. Destaca-se o livro *Música em Belo Horizonte* (PONTES; SANTOS, 2002), no qual foram publicadas edições de 19 peças do acervo. Tanto o livro quanto edições avulsas estão disponibilizados no site da Editora Pontes[87].

A produção relacionada ao Acervo da Rádio Inconfidência pode ser dividida em duas fases: a primeira, entre 2005 e 2010, aborda o acervo como um todo, discos e partituras; a segunda, a partir de 2013, concentra-se especificamente nas partituras da Rádio. Essas duas fases correspondem aos períodos em que projetos de pesquisa estavam sendo realizados. Na primeira fase, vários professores da escola atuaram nos projetos relacionados a esse acervo, cujos objetivos eram a organização e catalogação dos discos. Na segunda fase, o foco passou a ser o tratamento das partituras, sendo Fábio Henrique Viana o coordenador do projeto que iniciou a catalogação delas em 2013. Porém, não foi possível organizar todo o acervo devido ao grande volume de obras, e somente em 2019 foi retomado o projeto visando a continuação da catalogação. Algumas produções relevantes foram o capítulo "O Acervo de partituras da Rádio Inconfidência: paisagens sonoras de Belo Horizonte (1940-1970)" (VIANA, 2014), e a dissertação de mestrado *Ginga 57: a interpretação de Moacyr Portes* (COELHO, 2019).

86 https://sites.google.com/site/hostiliosoares/obras.

87 http://www.editorapontes.com.br/.

Em relação ao Acervo Maestro Francisco Passos, notamos uma característica bem singular: a concentração da quase totalidade das produções em apenas um ano (2007), coincidindo com a execução do único projeto realizado no acervo (2007-2008), sob coordenação de Paulo Sérgio Malheiros dos Santos. Após 2007, 3 novas produções foram realizadas a partir desse acervo (2009, 2017 e 2020), todas como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), que têm um certo impacto na produção relacionada ao Núcleo de Acervos. Foram identificados 19 TCCs entre os anos 2007 e 2021, sendo eles de 4 tipos: edição (10), monografia (7), arranjo (1) e transcrição (1). Os acervos contemplados nessas pesquisas foram: Maestro Chico Aniceto (10), Maestro Francisco Passos (3), Rádio Inconfidência (2) e Hostílio Soares (2); entre as obras avulsas identificamos estudos referentes aos Cadernos de Pará de Minas (1) e Sonata Sabará (1).

Considerando que na matriz curricular dos cursos da Escola de Música não há disciplinas voltadas ao desenvolvimento de habilidades específicas para o tratamento e pesquisa em acervos musicais[88], notamos que a produção interna do Núcleo, incluindo TCCs, tem uma forte interdependência com os projetos de pesquisa realizados nesse espaço. Por vezes, são os bolsistas de iniciação científica que acabam por realizar seus trabalhos de conclusão de curso a partir do Núcleo de Acervos[89]. Se, por um lado, a partir da atuação dos bolsistas cria-se uma oportunidade de vínculo maior do Núcleo com a comunidade discente, por outro, a dependência em relação a

88 Desde 2019 houve a implantação de duas disciplinas optativas com objetivo de preencher essa lacuna na matriz curricular dos alunos. Elas serão abordadas no capítulo 5.

89 Até o momento, dos 19 trabalhos de conclusão de curso relacionados ao Núcleo, cinco foram realizados por bolsistas ou ex-bolsistas de projetos de pesquisa realizados no Núcleo de Acervos.

esses projetos para tratamento e pesquisas nos acervos dificulta e, muitas vezes, impossibilita a ampliação do escopo de atividades que poderiam ser realizadas.

Podemos inferir que algumas áreas de pesquisa poderiam ganhar maior ímpeto e abrangência no cenário musicológico regional e nacional, caso as possibilidades futuras de estagiários[90] ou professores com carga horária dedicada ao trabalho no Núcleo de Acervos se concretizassem. Nesse sentido, podemos delinear ao menos quatro vertentes de pesquisa que potencialmente se destacariam: 1) atividade de bandas de música e maestros nos séculos XIX e XX[91]; 2) prática de música antiga em Belo Horizonte, pouco explorada até o momento[92]; 3) arquivos pessoais[93]; e 4) práticas musicais do século XX, especialmente as mediadas pela atuação das rádios[94].

Constata-se que no Núcleo, assim como em acervos musicais de forma geral, podem aflorar variados repertórios, gêneros musicais e estilos (CASTAGNA, 2016, p. 195). Assim, o desenvolvimento dessas perspectivas de pesquisas e tantas outras possíveis – por exemplo, a investigação da atuação de músicos pouco

90 Na transição de 2018 para 2019, o Núcleo de Acervos contou com o trabalho de um estagiário que, apesar de pouco tempo de atuação, desenvolveu atividades contínuas de catalogação e reprodução fotográfica dos materiais. Após esse período, entretanto, os esforços da direção da Escola para que um novo estagiário fosse encaminhado ao Núcleo não resultaram na reposição da vaga, o que seria imprescindível, inclusive, para ampliar as visitações aos acervos, que hoje dependem de marcação com os professores responsáveis para acompanhamento de pesquisadores externos.

91 Acervos Maestro Chico Aniceto, Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, Maestro Francisco Passos e Acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer.

92 Arquivo Georges e Ana Maria Vincent e Acervo Maria do Carmo Corrêa.

93 Arquivos *Alda Lodi*, Delza Gonçalves, Georges e Ana Maria Vincent e Acervo Hostílio Soares.

94 Acervo da Rádio Inconfidência (partituras e discos).

conhecidos e não citados na historiografia musical[95] – justificaria a necessidade de pensar, futuramente, na estruturação de um programa de aquisição de acervos que, embora não encerre a possibilidade de receber conjuntos com conteúdo divergente dos já resguardados, possa concentrar esforços em estruturar e fortalecer os campos de pesquisa que, naturalmente, foram se formando a partir dos documentos acolhidos pela Escola de Música.

95 *O Multiforme Capitão Mestre Carlos* (BRANDÃO; AZEVEDO, 2019); *Affonso Nogueira Coelho: um autor (quase) esquecido* (GONZAGA; BRANDÃO; AZEVEDO, 2019).

Capítulo 5

COMUNICAÇÃO

Au reste, Monsieur, ce n'est pas assez, il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis, ou tous les jeudis.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME – *Molière*

A função museal comunicação abarca uma ampla gama de atividades. As principais são exposições, publicações (catálogos, inventários etc.), programas educacionais e eventos, destacando-se a exposição como núcleo da comunicação no museu (MENSCH, 1992). Considerando que no Núcleo de Acervos foram identificadas duas publicações de catálogos[96], que foram abordadas como produção para divulgação na seção anterior (Pesquisa), este capítulo tem como ênfase refletir sobre as possibilidades de exposições, atividades educacionais e eventos em acervos musicais. Essa problemática é marcada pelas especificidades tanto da documentação musical, em suas vertentes material e imaterial, quanto pelo fato de os acervos musicais não serem, originalmente, pensados como espaços expositivos na sua natureza, pois exercem mais funções de arquivo do que de museus. Embora os dois espaços possam realizar funções de preservação e pesquisa, habitualmente, somente o museu expõe seus objetos.

96 Catálogo dos Acervos Maestro Vespasiano Gregório dos Santos e Maestro Francisco Passos.

5.1 Museu como processo

Para compreender o museu como processo, optamos por retomar alguns pontos discutidos no início deste trabalho (capítulo 1), sobretudo no que diz respeito às Musas e sua relação com o museu e a música[97]. Nesse percurso, a origem conceitual de museu – que, segundo Mário Chagas (2009), se manifesta em dois caminhos, como Templo das Musas e como personagem – nos leva a revisitá-lo como espaço físico e como um mediador de uma narrativa, interpretação ou performance que transpõe a limitação material do objeto e sua localização geográfica.

> Por um lado, o museu está vinculado ao Templo das Musas, o que enfatiza a noção de espaço e de lugar e, portanto, de uma topografia mítica. Mas, por outro lado, o 'Museu' como poeta enfatiza a existência de uma personagem, de um ator semi-histórico, de uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreender que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas (CHAGAS, 2009, p. 57).

Embora pensar o museu como Templo das Musas nos traga uma ideia de espaço físico de manifestação dessas deusas, é possível compreender também que são as próprias Musas, através do seu canto, que presentificam esse espaço (TORRANO, 2012). Assim, o templo tido como um espaço abstrato nos remete a um *tempo* de manifestação das memórias trazidas pelas Musas

97 Cabe ressaltar que a relação entre os conceitos memória, música e museu foram trabalhados pela autora em sua dissertação de mestrado (AZEVEDO, 2014) e retomados como base para novas formulações neste texto.

e que, de forma análoga, pode ser representado pelo músico ou artista que realiza a performance.

> Suponhamos, então, que a idéia de Museu tenha estado, desde a sua origem, relacionada à idéia de um espaço perceptual, de um tempo de presentificação das musas; um tempo de revelação, de criação, de celebração do humano sobre a natureza, a sua própria cultura e o universo. A origem do Museu seria, assim, não o templo, mas as próprias musas [...] (SCHEINER, 2008, p. 41).

Na sociedade grega (ágrafa), a preservação das memórias estava diretamente ligada ao canto do poeta inspirado pelas Musas. Assim, podemos relacionar com o segundo sentido proposto por Mário Chagas: o museu como personagem. Nessa acepção, Museu é caracterizado como poeta, músico (MALUF, 2009, p. 58) e renomado adivinho (BRANDÃO, 1991, p. 151), o que sugere ações impermanentes situadas em determinado tempo de manifestação, assumindo que não é possível pensar em um canto ou adivinhação que permaneça temporalmente contínua.

Tendo essas duas perspectivas do termo museu apontando para uma realidade em que o conceito se mostra como fenômeno ou acontecimento, podemos relacionar ao que Tereza Scheiner designa "museu como *processo*" (SCHEINER, 2008). No contexto museal, a palavra processo pode ser compreendida de duas formas: 1) processos que dinamizam as instituições museológicas, entre os quais podemos citar os processos documental, de pesquisa, de conservação, legais, de desenvolvimento de exposições e tantos outros ligados à ideia de um espaço que abriga coleções e está aberto ao público; e 2) o próprio museu

como processo, visto para além das coleções resguardadas, das técnicas utilizadas ou do interesse do público, ou seja, o local como representação simbólica e portador de uma constante capacidade de transformação (SCHEINER, 2008, p. 37).

Essa segunda perspectiva se destaca pela similaridade com o processo musical: a performance. Se, por um lado, os acervos de música e outros espaços podem abrigar diferentes suportes ligados ao fazer musical, por outro, a dimensão imaterial do patrimônio musical só pode ser alcançada através da performance das obras resguardadas. Ou seja, "o texto de um dramaturgo, embora possa ser lido, entendido e apreciado, ainda não é uma peça de teatro, do mesmo modo que uma partitura ainda não é música, mas apenas um projeto. A música só existe, de fato, na performance" (SEINCMAN, 2001, p. 15)[98].

Nesse campo, podemos refletir sobre fontes musicais resguardadas em acervos e a execução das obras pela ótica de Alfred Schutz, que considera a partitura e a performance como meios de comunicação de uma obra musical que existe como objeto ideal, ideia ou pensamento musical (SCHUTZ, 1976, p. 27). Embora possamos concordar com o autor, acreditamos que somente através da performance esse objeto ideal se concretizaria, visto que a música só pode ser apreendida de forma politética, ou seja, é necessário o fator temporal para que se realize, tanto na projeção mental como sonora; ao contrário de objetos monotéticos, percebidos de uma só vez.

---

98 Entendemos aqui performance musical como "mais que o resultado sonoro de uma interpretação, é um conjunto de fatores que, por sua natureza tão diversa, torna-se impossível de repetir: é sempre uma nova presentificação" (AZEVEDO, 2014, p. 41).

> A obra musical em si, entretanto, só pode ser recolhida e apreendida por uma reconstituição dos passos politéticos em que foi construída, reproduzindo mentalmente ou realmente este desenvolvimento da primeira à última barra, uma vez que se passa no tempo (SCHUTZ, 1976, p. 29, tradução nossa)[XXI].

Assim, a ideia de performance utilizada neste trabalho corrobora a necessidade do acontecimento musical para que a obra seja transmitida de forma completa, concretizando a sua função de comunicação.

> Ora, se é da natureza musical a mobilidade, o ouvinte não tem à sua disposição, como em uma partitura, passado, presente e futuro dados de uma só vez. Tudo o que se escuta é fruto de uma criação incessante. Não há previsibilidade absoluta, pois no tempo só pode ocorrer invenção contínua. A realidade musical é, pois, *tendência*. [...] A partitura nada mais é que um arcabouço de uma futura realidade que adquire consistência no e por meio do ato interpretativo (SEINCMAN, 2001, p. 30).

Em suma, pensando a partitura e, particularmente, a performance como formas de comunicação da obra musical e o museu como processo, propomos uma reflexão sobre a performance musical como uma possibilidade de exposição museológica.

5.2 De arquivo a museu: reflexões sobre exposição e performance

Partindo do pressuposto de *acervo musical* como um espaço que pode englobar coleções, arquivos, fundos, obras e variados itens relacionados à música, frequentemente, sua categorização nos trabalhos musicológicos no Brasil remete mais à arquivologia do que à museologia. Independentemente do nome conferido, essa diferenciação entre acervo musical e museu de/da música pode estar relacionada à ausência ou escassez de um planejamento sistemático e concretização da comunicação de seus objetos, seja na vertente material ou imaterial do patrimônio. Nesse contexto, as funções museais preservação e pesquisa não são fatores diferenciadores determinantes entre um acervo e um museu, dado que fazem parte das atividades destas instituições. Contudo, a comunicação pode apresentar outras demandas, até mesmo de espaço físico, para a exposição de seus objetos ou performance de suas obras.

De acordo com Peter van Mensch, uma exposição pode representar uma interação entre ideia e matéria (MENSCH, 1992); já segundo David R. Prince, seria uma "terra dos sonhos" materializada, caracterizada pela suspensão da realidade e centrada em uma interpretação específica e particular dos objetos apresentados (PRINCE, 1985, p. 244). Nesse sentido, no processo de criação de uma exposição, ou dessa "terra dos sonhos", o curador é responsável por codificar, consciente ou inconscientemente, mensagens que serão transmitidas através dos objetos expostos (MENSCH, 1992). A elaboração dessas mensagens, que também podemos entender como discursos concebidos a partir dos objetos, não elimina as informações

próprias dos itens (MENSCH, 1992), mas os insere em uma narrativa onde ganham novos significados.

> Trata-se de seleccionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objectos no sentido mais lato da palavra, os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído, ou pelo significado que podem assumir. [...] Objectos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar (MOUTINHO, 1994, p. 8).

Nessa visão sobre o tema, além dos itens exibidos, a própria exposição é uma projeção e construção artística manifestada como obra de arte (MOUTINHO, 1994, p. 19), ou seja, como fruto de um empenho criativo que se revela a partir de objetos pré-existentes. Em uma analogia à realidade musical, em que as fontes e obras musicais têm características distintas, podemos identificar a exposição como uma *obra de arte* performática, principalmente se considerarmos as proposições de Schutz em relação à apreensão politética da música, que poderiam ser aplicadas à exposição museal.

As exposições museológicas e atividades performáticas podem integrar uma narrativa musical pelos objetos, ou seja, de acordo com Bernard Deloche, todo patrimônio é imaterial, mas depende de uma materialidade para que seja transmitido (DELOCHE, 2000). Sendo assim, há uma especificidade em relação ao material musical que permite que a exposição seja pensada de duas formas: 1) exibição de objetos ligados ao fazer musical (fontes, instrumentos, iconografias, documentos, livros, discos etc.), a partir dos quais um discurso seja comunicado, mesmo sem a performance musical; e 2) a própria

performance de obras musicais cujos registros (fontes musicais, por exemplo) e/ou instrumentos de performance (instrumentos musicais) encontram-se resguardados nos acervos. Neste caso, a narrativa seria, por exemplo, um concerto em que as obras são selecionadas para serem *exibidas*.

Dessas reflexões, apreendem-se alguns pontos essenciais de correlação entre a função museal comunicação – pensando especialmente sobre a exposição – e a música. O primeiro é que a obra musical, assim como o discurso expositivo, só se mostra de forma completa politeticamente, no tempo, ou seja, como uma performance. O segundo é que a exposição como discurso elaborado a partir de objetos assemelha-se a um concerto, no qual as obras musicais são selecionadas e organizadas de forma a construir uma narrativa. E, por fim, que os materiais ligados ao fazer musical também podem ser expostos e organizados dentro de determinado discurso museológico, porém sem a pretensão de mostrar a obra musical em si.

Nesse âmbito, estamos desconsiderando qualquer análise do ponto de vista da recepção de uma exposição ou concerto, pois abriria um outro universo de possibilidades em relação à comunicabilidade dos discursos museológicos ou musicais. Assim, basta recordar que a percepção parte das nossas experiências como indivíduos e que cada um, baseado no que está exposto em um museu ou em uma sala de concerto, realizará sua própria *narrativa poética das coisas* (CHAGAS, 2009).

5.3 Musealização e música

A relação das funções entre museus e acervos musicais, a partir da exposição museológica e da performance musical, nos remete a uma etapa seguinte de questionamento sobre os materiais resguardados: até que ponto podemos considerar os itens de acervos como objetos de museu?

A musealização – tornar-se museu ou objeto de museu como resultado de uma "operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57) – se opera a partir da alteração da condição do objeto no espaço de destino, assumindo uma função de vestígio (i)material humano ou contextual que pode adquirir uma realidade cultural própria.

> Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. [...] É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou *musealia* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

A partir desse conceito, podemos analisar a musealização da música, considerando as dimensões materiais e imateriais do patrimônio musical a partir de três perspectivas autônomas: 1)

a fonte musical em si, ou seja, o registro de uma obra musical feito em um suporte material (maioritariamente em papel); 2) outros objetos ligados ao fazer musical, como instrumentos, iconografias etc.; e 3) a obra musical como objeto idealizado ou como performance, caracterizada por um acontecimento que se desenrola no tempo e na sua dimensão imaterial.

5.3.1 Fonte musical e outros objetos

As fontes musicais ou documentos musicográficos normalmente sobressaem nos acervos como itens de maior interesse para os musicólogos e músicos, porque, além de serem o registro de uma obra, representam vestígios documentais de práticas e atividades musicais. A partir desses vestígios, pode-se proceder a pelo menos três abordagens (que, mediante o observador e/ou destinatário, podem ser autônomas, complementares ou simultâneas): 1) o estudo do item como objeto, com análise de papéis, tintas, tipo de grafia utilizados, entre outros fatores que nos levam a elementos como a identificação, origem, datação e contexto; 2) a análise do conteúdo, em que o processo de pesquisa pode abarcar a identificação de um manuscrito original e/ou compositor, do tipo de cópia, do copista e a detecção de adaptação de determinada obra a diferentes realidades ou disponibilidade instrumental, de modificações posteriores na execução das peças, entre outros elementos característicos da função de pesquisa musicológica; e 3) a conversão e/ou decodificação da escrita musical através da transcrição, o que facilita o acesso e a presentificação da obra por meio da performance.

Em relação a essa documentação, a musicologia tem aplicado teorias e práticas da arquivologia, designadas frequentemente como arquivologia musical e, naturalmente, adaptando-as de acordo com as especificidades do patrimônio musical (COTTA; BLANCO, 2006). Destaca-se, entre elas, a teoria das três idades, que corresponde às fases corrente, intermediária e permanente dos documentos.

> A teoria das três idades é a sistematização do ciclo vital dos documentos de arquivo. Este ciclo compreende três idades que, desde o ponto de vista da administração, seriam a dos documentos ativos, a dos semi-ativos e a dos inativos. Mas a denominação mais difundida é a que corresponde aos usos desses documentos: correntes, ou de gestão, ou setoriais; intermediários ou semicorrentes; e permanentes ou históricos (ou de idade histórica) (BELLOTTO, 2002, p. 26).

A fase corrente do objeto está diretamente ligada à função para a qual foi criado, ou seja, o documento pode ser utilizado de acordo com seu valor primário. Em um segundo momento, ao perder essa função inicial, pode passar pelo processo de transferência, no qual ainda pode ser usado na sua utilidade original, mas é guardado principalmente devido aos prazos legais. Após essa fase, ocorre o recolhimento – em que o documento entra na terceira fase, permanente, devido a seu valor histórico –, ou seja, recebe um valor secundário em relação ao uso para o qual foi criado (BELLOTTO, 2002, p. 26).

Essa teoria tem se destacado em um campo específico da musicologia para entender que os documentos musicais também cumprem um ciclo de vida, desde sua produção até o seu desaparecimento (COTTA, 2006, p. 21), mas é necessário aplicá-la

de forma crítica, pois as fontes musicais não perdem seu valor primário como registro de uma obra para performance musical. Assim, seu recolhimento é determinado mais pelo desgaste do suporte (dos papéis, por exemplo) ou pelo fim da função social ou institucional da obra musical.

> Fontes musicais sempre mantêm o valor primário, mas sua música pode perder a função social ou institucional, sendo esse um dos fatores responsáveis por sua entrada na segunda idade ou fase intermediária. Quando isso ocorre, a fonte continua musicalmente ativa, porém socialmente ou institucionalmente semi-ativa ou inativa (CASTAGNA; MEYER, 2017, p. 325).

Dessa forma, não fosse pelo risco de degradação ou pela perda da função social da obra registrada, a fonte musical poderia continuar a ser usada por longos períodos. Isso se observa, frequentemente, no caso de bandas de música centenárias que, só com a ação direta de musicólogos e/ou músicos de maior sensibilidade patrimonial, promovem a substituição de seus documentos musicográficos originais – em muitos casos manuscritos dos séculos XIX e XX – por edições ou fotocópias. Nesse sentido, embora seja possível o retorno à sua função primária (interpretação musical a partir da fonte original), quando um documento se encontra em fase de recolhimento permanente, o risco de perecimento, naturalmente, aumenta (DUARTE, 2018, p. 7).

Baseado na teoria das três idades e tomando como referência a documentação musicográfica, o processo de musealização seria iniciado na fase intermediária da fonte musical e se completaria na fase permanente. Nesse caso, haveria a extração

física e conceitual da documentação e ela passaria a ser um substituto daquela realidade que representa: "um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

De forma análoga, outros objetos ligados ao patrimônio musical, além da fonte em linguagem musical, podem passar por um processo semelhante de musealização, sendo retirados de sua condição de origem, de modo a se tornarem representantes de uma realidade que não está mais presente. Nesse panorama, alguns objetos também não perderiam seu valor primário, já que poderiam voltar à fase corrente, em detrimento da sua condição museal. Um exemplo são os instrumentos que fazem parte do Acervo Maria do Carmo Corrêa, que, gradualmente, vêm sendo utilizados em práticas musicais e didáticas no âmbito da Escola de Música da UEMG, isto é, embora possam ser considerados objetos de museu, ainda desempenham suas funções primárias[99].

5.3.2 A performance musical como estado de museu

A questão da musealização da música torna-se um pouco ambígua quando analisamos a obra musical além do suporte que constitui o seu registro material. Embora não seja alvo deste trabalho aprofundar o conceito de obra musical, cuja

99 Esse movimento também encontra precedentes em museus, como nos casos em que imagens sacras fazem parte do acervo de determinadas instituições museológicas, mas são utilizadas em procissões ou cerimônias em momentos específicos, ficando em segundo plano sua apreciação estética em detrimento da sua funcionalidade como meio de devoção (DUARTE, 2018, p. 4).

concepção teórica e terminológica tem sido revisitada ao longo dos últimos séculos, particularmente no século XX, ele torna-se importante para discutir a aplicação da musealização à música.

O lugar e a função da obra musical como um vestígio histórico de uma performance eram provavelmente condicionados pela perspectiva efêmera do suporte e, particularmente, da sua funcionalidade. Isso deve-se ao fato de que até o século XIX, para compositores e músicos, a composição de uma obra teria como destino previsível a sua apresentação temporal imediata, cuja repetição seria provavelmente escassa, sem a pretensão de ser herdada por gerações futuras.

Em uma perspectiva mais recente, a busca pela atemporalidade da obra musical – ou seja, sua concepção como uma entidade autônoma e estética que poderia ser reproduzida em outros contextos – é assumida a partir do século XIX. Destarte, aplicar retroativamente o conceito de obra musical – na sua relação com seu compositor, o suporte musical e respectiva performance – a alguma que foi composta originalmente em um período anterior ao surgimento dessa concepção seria uma visão moderna estranha aos criadores da obra.

> [...] Bach não tinha a intenção de compor obras musicais. Só adotando uma perspectiva moderna – uma perspectiva estranha a Bach – é que poderíamos dizer que ele a tinha. Esta implicação revela-se correta ao examinarmos retrospectivamente como os conceitos que regem a prática musical antes de 1800 impediam a função reguladora do conceito de obra (GOEHR, 2007, p. 8, tradução nossa)[XXII].

Nesse panorama, entender essa transição da música pensada de acordo com sua funcionalidade e sem pretensões de ser uma obra musical para uma "estrutura complexa de sons relacionada em um certo grau de importância a um compositor, partitura e determinado tipo de performance" (GOEHR, 2007, p. 20, tradução nossa)[XXIII] é importante, dado que a consolidação do conceito de obra musical relaciona-se diretamente à emergência dos museus de artes na passagem do século XVIII para XIX.

O ato de retirar uma pintura ou escultura de seu local de origem, exibindo-a em um museu, fez com que, idealmente, apenas suas propriedades estéticas permanecessem, desvinculando-a de seu contexto e funcionalidade inicial (GOEHR, 2007, p. 173). Dessa forma, para que a música também pudesse ser exibida, em museus ou nas salas de concerto, foi necessária a criação de um "produto" a ser mostrado, já que a ideia até então, de música como performance, não era viável nesse novo espaço.

> A pretensa autonomia das artes plásticas, garantida pela sua colocação em museus, levantou problemas particularmente interessantes para a música. Estes tornam-se evidentes à medida que começamos a considerar como a música veio a replicar algumas das características das artes plásticas como pintura e escultura. Ao entrar no mundo das artes plásticas, a música teve de encontrar um produto plástico ou equivalente, um produto valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma forma que os objetos das já respeitáveis artes plásticas. A música teria de encontrar um objeto que pudesse ser separado dos contextos quotidianos, fazer parte de uma coleção de obras de arte, e ser contemplado de forma puramente estética. Nem performances transitórias nem partituras incompletas serviriam a este

> propósito [...]. Assim, um objeto foi encontrado através de projeção ou hipostatização. O objeto foi chamado de 'a obra' (GOEHR, 2007, p. 173, tradução nossa)[XXIV].

Em uma outra perspectiva, o conceito de obra musical como arte performática se afasta da concepção de obra artística em relação às artes plásticas. Um dos principais pontos nesse âmbito se refere à preservação das obras, que não poderia se assemelhar à de pinturas ou esculturas, devido ao seu caráter efêmero. Nessa conjunção, a filósofa Lydia Goehr apresenta o conceito de um museu metafórico que pudesse abrigar as obras musicais, um *museu imaginário* (GOEHR, 2007).

> Como a música era uma arte temporal e performativa, suas obras não podiam ser preservadas em forma física ou colocadas em um museu como outras obras de belas-artes. A música tinha um problema. Ela tinha que replicar as condições das artes plásticas e, ao mesmo tempo, torná-las adequadas ao seu caráter temporal e efêmero. A música resolveu o problema criando para si mesma um museu 'metafórico', um equivalente do museu de artes plásticas – que passou a ser conhecido como um museu imaginário de obras musicais (GOEHR, 2007, p. 174, tradução nossa)[XXV].

Outro exemplo ligado à perspectiva de preservação da música foi a ideia de um *museu musical* relacionado à performance. O músico e compositor Franz Liszt (1811-1886), em 1835, sugeriu que, a cada cinco anos, as melhores obras religiosas, sinfônicas e dramáticas fossem interpretadas diariamente durante um mês inteiro no museu do Louvre (SHAW-MILLER, 2013, p. 94) e posteriormente seriam compradas e publicadas pelo governo. Ou seja, "a música deveria ocupar o seu lugar ao lado de outras

obras de arte no Museu do Louvre (que tinha sido criado em 1793), para primeiro ser exibida ao público e depois preservada como objetos publicados" (SHAW-MILLER, 2013, p. 94, tradução nossa)[XXVI].

Essa função de um museu musical esteve, contudo, muito mais presente nas salas de concertos que, cada vez exigindo maior silêncio para a apreciação estética da música, passam a estabelecer uma tradição e um cânone musical[100]. Nesse sentido, os locais não eram destinados apenas para ouvir uma música efêmera e "imaterial", mas também um espaço para visualizar a sua representação através de toda sua performance: "as salas de concertos [...] não são apenas espaços sonoros para ouvir às cegas, para a recepção de sons 'invisíveis', são também locais para os olhos" (SHAW-MILLER, 2013, p. 95, tradução nossa)[XXVII].

A partir dessa reflexão, a musealização da obra musical torna-se possível através de um processo histórico que culminou com a formação do conceito de obra musical em si e que vai influenciar profundamente as práticas musicais, por exemplo, no advento do movimento de ressurgimento (*revival*) da música antiga. Esse movimento, impulsionado pela consolidação do conceito de obra musical, almejava uma ideia de busca pela autenticidade ou fidelidade à obra. Esse empenho em se tornar um músico mais fiel ou autêntico na reprodução de uma obra se tornou característica de uma corrente de meados do século XX, que viria a ser designada como performance historicamente

100 Segundo Bruce Haynes, as principais características da ideologia do cânone são: grande respeito aos compositores representado pelo culto ao gênio e à originalidade; temor quase bíblico em relação às obras musicais; obsessão pela intenção original do compositor; a prática de ouvir música como um ritual; e o costume de repetidas audições de um número limitado de obras (HAYNES, 2007, p. 6).

informada (*Historically Informed Performance* – HIP). Sua estrutura era determinada pela reunião de alguns elementos: instrumentos coevos, conhecimento dos códigos da escrita musical e elementos interpretativos, contextualização teórica, elementos performáticos como recriação do ambiente físico e visual (vestuário e cenário, por exemplo) etc., sendo estes componentes relacionados, de alguma forma, a um compositor, a uma partitura e a um tipo determinado de performance (GOEHR, 2007, p. 20).

> Reintroduzir a música antiga no repertório moderno como "obras-primas atemporais" deu aos primeiros compositores e à sua música o que eles nunca tiveram em suas vidas – notações precisas, múltiplas apresentações e fama eterna. Também proporcionou ao mundo musical um repertório constante, padrão e significativamente ampliado de obras-primas musicais (GOEHR, 2007, p. 247, tradução nossa)[XXVIII].

Retomando a ideia de museu como processo, o movimento de *revival* da prática de música antiga pode corresponder e fundamentar uma possível musealização das obras musicais, cuja prática interpretativa e performática poderia configurar um museu (AZEVEDO, 2014). Assim, essa percepção do museu como fenômeno abre espaço para que o museu não seja necessariamente limitado ao espaço físico ou institucionalizado, podendo se dar em diferentes lugares e de variadas maneiras. Desse modo, a "atividade 'museológica' pode desenvolver-se não apenas naqueles lugares tradicionalmente reconhecidos como museus, mas também em qualquer espaço ou esfera simbólica onde o humano se haja integrado à natureza, para produzir cultura" (SCHEINER, 2008, p. 44).

> Nada no Museu é, portanto, absoluto – e nem poderia ser, à luz do conhecimento contemporâneo, que a tudo relativiza. A negação de vínculos absolutos entre Museu e Museologia e a percepção de que podem existir museus sem museologia – e museologia sem museus – permite explicar as diferenças de qualidade de inúmeras instituições denominadas ‘museus’, bem como a existência de uma vigorosa produção ‘museológica’ fora dos limites dos museus instituídos – por exemplo, nas universidades (SCHEINER, 2008, p. 44).

Por esse prisma, é possível pensar em ações museológicas ou em museu como processo que se materializa a partir do Núcleo de Acervos. Embora a exibição de seus materiais ou das obras cujos registros estão ali resguardados seja pouco explorada nos acervos musicais brasileiros, seria essa uma função essencial em uma possível aproximação desses locais aos museus, principalmente considerando a exposição da obra musical, já que seria a forma de mostrar nosso objeto – a música – de forma sensível (DELOCHE, 2007, p. 96). A partir do caminho da performance como forma de exposição das obras musicais, é possível relacionar os acervos ao campo museal com inspiração na definição de museu proposta por Bernard Deloche[101], dado que no momento da performance musical se estabelece um estado de museu. Ou seja, mesmo que ocorra em um espaço que não se identifique como instituição museológica, não podemos negar que o objeto música é, pela performance, mostrado de forma

101 “O museu é uma função específica, que pode ou não assumir a forma de uma instituição, cujo objetivo é garantir, através da experiência sensível, o acúmulo e transmissão da cultura entendida como o conjunto de aquisições que fazem de um ser geneticamente humano, um homem.” No original: “Le musée est une fonction spécifique, qui peut prendre ou non la figure d’une institution, dont l’objectif est d’assurer, par l’expérience sensible, l’archivage et la transmission de la culture entendue comme l’ensemble des acquisitions qui font d’un être génétiquement humain un homme” (DELOCHE, 2007, p. 99).

sensível, transmitindo parte de uma cultura à qual não teríamos acesso por outras vias. Recorrendo às palavras de Tereza Scheiner: “por trás de todos esses processos, de todas essas dinâmicas, permanece o movimento que deu origem ao mito das Musas, e que é a essência do próprio Museu: a necessidade de presentificar a experiência humana, para que ela não caia na noite do esquecimento” (SCHEINER, 2008, p. 48).

5.4 Iniciativas músico-museais no âmbito da Escola de Música da UEMG

Apesar do interesse que as fontes musicais de séculos anteriores possam despertar em parte dos músicos, musicólogos ou pesquisadores, frequentemente, suas motivações se atêm à realização sonora dos sinais registrados. Entretanto, o processo entre o objeto (fonte musical) e a presentificação ou performance da obra pode demandar tempo para concretização, além da interdependência com outros fatores como objetos (instrumentos musicais, por exemplo) e mediadores (músicos, regentes etc.).

Considerando especificamente o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, abordaremos duas linhas de atuações que visam, entre outros objetivos, contribuir para que as obras resguardadas possam ser interpretadas e, assim, sonoramente presentificadas. Nesse panorama, inicialmente trataremos da ação específica de edição ou transcrição das fontes, em que se podem atualizar os códigos musicais a uma escrita musical padronizada (quando aplicável). Além disso, também

apresentaremos as iniciativas didáticas, que buscam integrar o repertório proveniente desses acervos, como estratégia educativa para experiência de pesquisa e performance dos alunos e professores da instituição.

5.4.1 Comunicação visual dos sons

A edição e/ou transcrição de obras musicais tem sido uma forte variante no processo de interpretação da fonte musical original e pode afetar o contexto de performance das obras de acervos musicais. Isso se deve ao fato de que, além de poderem adaptar a linguagem musical (acessibilidade), essas atividades também preservam a fonte original, evitando seu manuseio e consequente degradação (conservação), e podem manter ou ampliar o seu conteúdo informacional.

Para ilustrar essas duas questões – evitar a utilização da fonte musical original devido ao risco de perecimento e a possível dificuldade de acesso ao conteúdo musical devido à notação fora do padrão atual –, consideremos o exemplo do "Caderno de Piranga", pertencente ao Acervo Maestro Chico Aniceto. Suas características (detalhadas no capítulo 3) podem ser um impedimento inicial na leitura e interpretação do conteúdo, dados alguns aspectos da linguagem notacional utilizada, como: ausência de barras de compasso, sinais musicais, notas e pausas registradas de maneira arcaica, partes cavadas etc. (Figura 67).

Figura 67: Detalhe notação do *Caderno de Piranga*.

Fonte: Acervo Maestro Chico Aniceto/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG. Fotografia: Paulo Leonardo Rodrigues.

Em outros casos, a caligrafia de determinados compositores ou copistas é praticamente ilegível para músicos pouco habituados à leitura de manuscritos, como nos de João Francisco da Matta (Figura 68).

Figura 68: Parte cavada violino 1 *A Opulenta*.

Fonte: Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos/Núcleo de Acervos ESMU/UEMG[102].

Em uma outra perspectiva, principalmente nos acervos provenientes de bandas de música dos séculos XIX e XX, as músicas são escritas em partes separadas ou cavadas[103], o que não

102 Disponível em: http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/173violi1.htm. Acesso em: 23 abr. 2020.

103 As vozes de cada instrumento e/ou cantor são escritas separadamente, sem a sobreposição em uma grade ou partitura, que permite uma visão holística da obra.

seria um problema para os músicos de uma orquestra ou grupo musical, mas pode representar um desafio para o maestro ou regente (PEDROSA; ROCHA, 2019), cuja função, na atualidade, está predominantemente vinculada à presença da grade ou partitura para acompanhar todas as vozes de forma simultânea. Esse fator torna-se determinante quando, por exemplo, se passa pelo processo de seleção, entre as fontes musicais dos acervos, do repertório a ser executado por grandes grupos da Escola de Música (Orquestra Sinfônica e Big Band). Nesse caso, as obras indicadas para estudo se restringem frequentemente às mais recentes, nas quais já exista a partitura completa (grade) e em bom estado de leitura para fazer a fotocópia (além das partes cavas para uso dos instrumentistas), ou às obras que já passaram pelo processo de editoração. Em suma, as questões apresentadas apontam para a edição de obras como um processo fundamental no Núcleo de Acervos para a função de comunicação do repertório, permitindo que peças voltem a ser tocadas.

A maior parte das produções no Núcleo de Acervos (conforme capítulo 4) são edições de obras, o que promove maior acessibilidade ao repertório resguardado e permite sua performance com maior frequência. Para relacionar e analisar a produção artística musical vinculada ao acervo, iniciamos um levantamento dos eventos em que obras do Núcleo foram apresentadas publicamente, porém, essa pesquisa mostrou-se extremamente complexa, porque não há um registro oficial integral dessas performances e porque muitas edições encontram-se disponibilizadas virtualmente com acesso público, ou seja, podem ocorrer apresentações não necessariamente relacionadas ao Núcleo de Acervos. Assim, sem

a pretensão de realizar um levantamento exaustivo, apresentaremos os eventos identificados e os músicos ou grupos que realizaram as interpretações.

Inicialmente, identificamos 31 concertos[104] em que obras do Núcleo foram apresentadas entre os anos de 1995 e 2019. Nos primeiros cinco anos, destacaram-se os acervos Hostílio Soares e Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos[105]. Do primeiro acervo, em 1995, o coro estável da Escola de Música da UFMG fez a estreia nacional da obra *As Sete Palavras de Christus Cruxificatum*, de Hostílio Soares, restaurada e regida por Arnon Sávio Reis de Oliveira. E, em 1999, o Coro Madrigale realizou a estreia da *Missa São João Batista*, do mesmo autor, também sob regência do maestro Arnon, que é o pesquisador responsável por diversas edições e apresentações de obras do Acervo Hostílio Soares em Belo Horizonte.

No caso do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, nos arquivos do Centro de Pesquisa da ESMU/UEMG encontramos um Boletim com convite para um concerto com obras deste acervo. Nesse evento, também seria lançado o CD-ROM do catálogo de obras e digitalização de todos os documentos do acervo, facilitando a acessibilidade às fontes resguardadas.

104 A lista completa dos concertos está disponível na tese *Entre objetos e performances: o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG no âmbito das relações entre música e museu* (AZEVEDO, 2020).

105 Estes acervos foram para a Escola de Música da UEMG em 1999, mas identificamos apresentações anteriores.

Projeto “CD-Rom Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos”

A conclusão deste projeto está prevista para setembro. No dia 28, realizar-se-á um sarau musical com obras selecionadas desde acervo, onde será também lançado o CD-Rom dos referidos manuscritos. Aguardem! (BOLETIM 2, 1999, p. 2).

O concerto de lançamento desse projeto foi realizado no dia 28 de setembro de 1999, no BDMG Cultural (Belo Horizonte/MG). O repertório abarcou uma obra solo, três duetos e obras com coro e orquestra: *Eurídice* (Manoel Torquato Mendes de Oliveira – piano), *Minh´alma* (compositor desconhecido, século XIX – canto e piano), *Nhantonietta* (José Nicodemos da Silva, bandolim e piano), *Chanson du printemps* (José Ramos de Lima – clarinete e piano), *Sonhos de Isabel* (Vespasiano Gregório dos Santos – orquestra) e *Ladainha* (Antonio Lopes Serino – coral e orquestra) (PONTES, 1999b).

Em 2002, foram realizados mais dois concertos (dias 26 e 27 de dezembro)[106] com peças do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, cujos repertórios apresentados (Quadro 2)[107] integram maioritariamente obras vocais com acompanhamento de orquestra. Essas apresentações, juntamente com o registro dos grupos que participaram, reforçam o empenho necessário para trazer as peças ao nosso tempo através da performance. Possivelmente, um dos motivos pelos quais a

106 Realizados no Auditório da Escola de Música da UEMG e com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

107 Esses repertórios foram formados pelas obras editadas e publicadas no livro *Música em Belo Horizonte* (PONTES; SANTOS, 2002).

exposição musical (ou performance) das obras de um acervo não é concretizada de forma mais recorrente é a quantidade de mediadores (pesquisador, editor, músicos, instrumentos etc.) envolvidos no processo de realização dessas apresentações.

Data	Local	Grupo/Músico	Obra(s)
26/12/2002	Auditório da Escola de Música da UEMG	Coral Ângelus (regência maestrina Marilene Gangana) Coral da Imprensa Oficial de MG (regência do maestro Paulo Henrique Campos) Coral do Tribunal de Contas de MG (regência do maestro Cleude William) Classe de Canto Coral da ESMU-UEMG (regência do maestro Márcio Miranda Pontes) Solistas do GEO (Grupo Experimental de Ópera Geraldo Chagas) Convidados (Suely Louzada – soprano, Luciana Monteiro de Castro – mezzo-soprano, Teresa Cançado – contralto, Julio César Valetin – tenor, Urbano Lima – barítono) Orquestra Sinfônica da Imprensa Oficial de MG (regência do maestro Márcio Miranda Pontes)	Tota Pulchra (João de Deus Castro Lobo) O Lingua Benedicta (José Rodrigues Domingues de Meireles) Motetos (Caetano Rodrigues da Silva) Ladainha (Antonio Lopes Serino) Maria Mater Gratiae (José Nicodemos da Silva)

Data	Local	Grupo/Músico	Obra(s)
27/12/2002	Auditório da Escola de Música da UEMG	Cantores solistas do GEO (Grupo Experimental de Ópera Geraldo Chagas – ESMU/UEMG) Instrumentistas da Orquestra Sinfônica da Imprensa Oficial de MG	Chanson du Printemps (José Ramos de Lima) Fantasia para Flageolet (José Nicodemos da Silva) Hino – 13 de Maio (José Nicodemos da Silva – música – e Abílio Machado – poesia) Hino – 15 de Novembro (José Nicodemos da Silva – música – e João Batista Marques de Villas Boas – poesia) Hino – O Café (Firmino José da Silva) Modinha – Flores D'Alma (João Francisco da Matta) Modinha – Minh'Alma (autor não identificado) Polca – Anita (Trajano de Araújo Vianna) Polca – Estrela Vésper (João Francisco da Matta) Quadrilhas – A Opulenta (João Francisco da Matta) Valsa – Eurídice (Manoel Torquato Mendes de Oliveira) Valsa – Horas Alegres (Manoel Torquato Mendes de Oliveira) Valsa – Nh'Antonieta (José Nicodemos da Silva) Valsa – Sonhos de Isabel (Vespasiano Gregório dos Santos).

Quadro 2: Repertório dos concertos realizados nos dias 26 e 27/12/2002.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nesse período (1999 e 2002), a *Sonata nº 2* (Sonata Sabará, editada pelo musicólogo Domingos Sávio Lins Brandão) foi gravada pelo cravista Antonio Carlos Magalhães (CD "Sabará", 1999) e apresentada pelo pianista Luiz Carlos de Moura Castro em Belo Horizonte e em Nova Iorque (2002). Após 2002, foram encontrados registros de dois concertos do Grupo de Música Antiga da UEMG em que foram apresentadas obras do Acervo Maestro Chico Aniceto: um no Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira em Juiz de Fora/MG (2010) e outro no Programa Segunda Musical em Belo Horizonte (Auditório da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2013). Em 2013, houve também um concerto, sem especificação do grupo, com obras do Acervo Maestro Chico Aniceto, em comemoração ao Dia do Barroco Mineiro[108].

Entre os anos de 2015 e 2018, a Orquestra Minas Barroca foi a principal divulgadora de obras do Núcleo de Acervos, principalmente do Acervo Maestro Chico Aniceto, inclusive internacionalmente. Além de diversas apresentações em Belo Horizonte e outras cidades de Minas Gerais, o grupo apresentou-se em Rostock, na Alemanha (2015), Roma e Assis, na Itália (2016) e Lima e Cusco, no Peru (2018). Nesses concertos, foram apresentadas obras de compositores anônimos, sendo três motetos do Cadernos de Piranga (Acervo Maestro Chico Aniceto) – *Deus Deus Meus*, *Popule Meus* e *Pueri Hebraeorum* –, o *Responsório de Santa Cecília* (Fundo Onofre Aniceto, Acervo Maestro Chico Aniceto) e a *Sonata nº 2* (Obras avulsas).

108 Instituído em 2012 (Lei nº 20.470) e regulamentado em 2013 (Decreto nº 46.309): "Regulamenta a Lei nº 20.470, de 26 de novembro de 2012, que institui o Dia do Barroco Mineiro e declara o ano de 2014 como o Ano de Comemoração do Bicentenário de Aleijadinho" (MINAS GERAIS, 2013, p. 3).

Apesar de não ser um grupo formal da Escola de Música da UEMG, a Orquestra Minas Barroca recebeu apoio institucional até 2018, com ensaios realizados na instituição e a formação impulsionada principalmente a partir das atividades de pesquisa realizadas no Núcleo de Acervos. Na sua constituição, o maestro da orquestra, Guilherme Matozinhos da Silva, foi bolsista de iniciação científica em projetos realizados no Acervo Maestro Chico Aniceto, e vários músicos participantes eram ou tinham sido alunos e professores da ESMU/UEMG.

Nos últimos anos (principalmente após 2017), confirma-se um empenho da direção e coordenações da Escola em integrar obras do Núcleo no repertório de grupos e eventos promovidos pela instituição, para promover a visibilidade dos acervos e fomentar uma identidade institucional. Em 2017, a Orquestra Sinfônica e a Big Band da Escola de Música da UEMG apresentaram cinco obras do Acervo da Rádio Inconfidência no "Encontro com a Música Orquestral Brasileira"[109]: *Foi Boto Sinhá* (Waldemar Henrique), *Quando uma flor desabrocha* (Francisco Mignone), *Serenata para Cordas em Mi Maior* (Assis Republicano), *Tamba-tajá* (Waldemar Henrique) e *Vai de vez* (Ary Barroso).

109 Evento realizado pelo Centro de Música Brasileira da ESMU sob coordenação da professora Alice Belém.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG

Reitor
Prof. Dijon Moraes Júnior

Vice-Reitor
Prof. José Eustáquio de Brito

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor
Prof. Rogério Bianchi Brasil

Vice-Diretor
Prof. Valdir Claudino

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS | UEMG | MINAS GERAIS

ENCONTRO COM A MÚSICA ORQUESTRAL BRASILEIRA

ORQUESTRA SINFÔNICA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG
REGÊNCIA: MAÍSA HOLLAND, THIAGO BARBOSA
E PROF. VALDIR CLAUDINO
SOLISTAS: PROF. FERNANDO PACÍFICO - FLAUTA
WILLY THOM - SOPRANO

ORQUESTRA DE EXTENSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG
REGÊNCIA: PROF. ALEXANDRE GLOOR

BIG BAND DA ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG
REGÊNCIA: IVAN EGÍDIO

13 DE JUNHO DE 2017 ÀS 18H

Integrantes:

Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UEMG

Orquestra de Extensão da Escola de Música da UEMG

Programa

Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UEMG
Regência: Valdir Claudino, Maísa Holland, Thiago Barbosa

Assis Republicano	Serenata para Cordas em Mi Maior*
Waldemar Henrique	Foi bôto, sinhá*
	Tamba-tajá*
	Willy Thom, soprano
Francisco Mignone	Quando uma flor desabrocha*
	Fernando Pacífico, flauta

Orquestra de Extensão da Escola de Música da UEMG
Coordenação: José Antônio Baeta Zille, Alexandre Gloor
Regência: Alexandre Gloor

Ernesto Nazareth	Zé Pereira
	Manha Soldado
	Nesta Rua
José Eduardo Gramani	Lundu

Big Band da Escola de Música da UEMG
Regência: Ivan Egídio

Ary Barroso	Vai de Vez*

Figura 69: Programa do "Encontro com a Música Orquestral Brasileira".

Fonte: Material impresso de divulgação.

Em homenagem aos 30 anos da UEMG (2019), a Escola de Música organizou o concerto e espetáculo “Uma noite no Rádio”, no qual a Orquestra Sinfônica da ESMU/UEMG apresentou-se, envolvendo alunos, professores e funcionários para reproduzir um programa de rádio com base no repertório do Acervo da Rádio Inconfidência. De acordo com matéria divulgada no site da UEMG, o concerto propunha a recriação de um programa de auditório, formato tradicional dos programas radiofônicos em meados do século XX.

> [...] o concerto de logo mais reeditará a atmosfera dos programas radiofônicos de antigamente, com direito a narrador, clima de programa de auditório, entrevistas e execução de peças ao vivo. Destaque especial para a ilustre presença do pianista e ex-professor da UFMG Ely Drummond, que fez parte da orquestra da Rádio Inconfidência (UEMG, 2019).

Esse espetáculo, organizado pelo então vice-diretor da ESMU, professor Valdir Claudino, contou com a colaboração da jornalista Velise Maciel, produtora executiva e apresentadora na Rádio Inconfidência, para a pesquisa e elaboração do roteiro. A apresentação envolveu a participação de Ely Drummond, músico que atuou na rádio entre 1955 e 1970, juntamente com seu pai, José Ferreira da Silva (músico e orquestrador), sua mãe, Ondina Drummond Ferreira (copista) e seu irmão, Waldir Ferreira Drummond (músico e copista). Além das músicas, houve ainda a interpretação da radionovela *Histórias que ouvi contar*, produzida originalmente por Rubem Tomich, em 28 de novembro de 1951, e dos *Causos da noite: Tem paciência não!*.
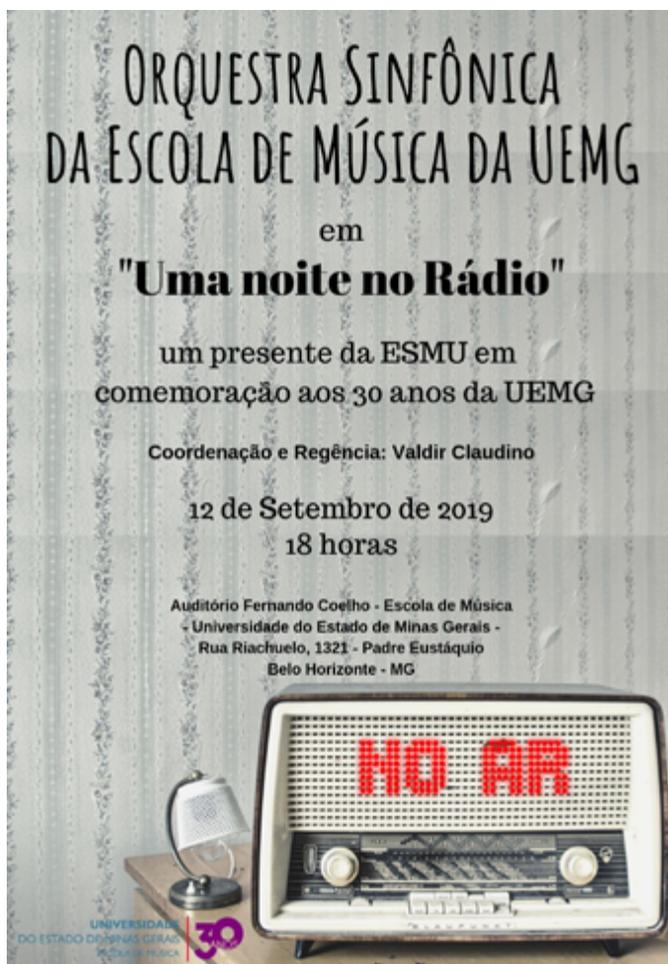
Figura 70: Material de divulgação do concerto "Uma noite no Rádio".

Fonte: Site da UEMG[110].

110 Disponível em: http://uemg.br/events2/event/escola-de-musica-orquestra--sinfonica. Acesso em: 23 abr. 2020.

Figura 71: Registros fotográficos do concerto "Uma noite no Rádio".

Fonte: Site da UEMG[111].

Em 2019, assumindo a integração desse espaço como um processo educativo institucional, foram realizados dois concertos do Grupo Acervo, formado por alunos e professores da escola. As apresentações destacaram-se por serem resultado de uma disciplina optativa voltada diretamente para a prática musical de repertórios do Núcleo de Acervos. Uma delas foi realizada no projeto Circulação de Música de Câmara e outra no Colóquio

111 Disponível em: http://www.uemg.br/noticias-1/2938-esmu-recria-atmosfera-do-radio-ao-vivo-em-apresentacao-especial-pelos-30-anos-da-uemg. Acesso em: 23 abr. 2020.

de Música Antiga da UEMG, no qual também foi apresentada a *Sonata nº 2* pelo cravista Antonio Carlos Magalhães.

Essas iniciativas, principalmente as mais recentes, marcam um dinâmico e gradual envolvimento de intervenientes (pesquisadores, responsáveis pelo espaço, órgão institucional, músicos, professores, alunos, convidados, funcionários etc.), de modo a ampliar a compreensão do Núcleo de Acervos como potencializador da construção de uma identidade institucional e patrimonial, um espaço que vai além de ser um conjunto de fundos ou acervos resguardados.

5.4.2 Experiências didáticas no Núcleo de Acervos

O repertório presente no Núcleo de Acervos, de forma geral, não costuma fazer parte do quadro de conteúdo do ensino tradicional de música. São, em grande parte, peças brasileiras do século XVIII ao XX, de compositores pouco conhecidos, como o maestro Chico Aniceto (1886-1972), Manoel Camelo Carlos Jorge Mendonça (final séc. XVIII), Cândido Soares José Gouvea (final séc. XVIII), Maciota (séc. XIX), Mestre Moura (séc. XIX) e Mestre Carlos (séc. XIX/XX) (BRANDÃO; AZEVEDO, 2018, p. 99), além de inúmeras obras de autoria não identificada.

A restrita visibilidade desse tipo de repertório, também no escopo acadêmico, pode ser relacionada à falta de disciplinas que abordem aspectos musicológicos e, principalmente, de tratamento e pesquisa em acervos musicais, uma vez que o contato de alunos com esse material fica dependente dos projetos de pesquisa e iniciação científica que envolvem um número

reduzido de estudantes por ano. Com o objetivo de criar um espaço de maior interação entre o corpo discente da Escola de Música da UEMG e os documentos resguardados no Núcleo de Acervos – em conjunto com o pesquisador e professor Domingos Sávio Lins Brandão – foram elaboradas e oferecidas, em 2019, duas disciplinas optativas: Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais e Prática Musical em Grupo B: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Posteriormente, já em regime de ensino remoto devido à pandemia de covid-19, foi ofertada, no primeiro semestre de 2021, a disciplina Tópicos Especiais: A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG.

A disciplina Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais foi ofertada no primeiro semestre de 2019, com o objetivo de que os alunos fossem capazes de:

> – Relacionar-se com acervos musicais de um ponto de vista científico e sistemático, e não meramente utilitário, compreendendo os processos de organização e preservação dos acervos;
>
> – Compreender a importância, os problemas e a situação geral dos acervos musicais históricos brasileiros;
>
> – Iniciar ou integrar pesquisas no campo de acervos musicais (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019a).

O conteúdo programático, com carga horária de 36h, previa os seguintes pontos:

> – Visão geral sobre a situação do patrimônio histórico-musical e arquivístico-musical brasileiro;

> – Problematização da atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros;
>
> – Apresentação dos acervos pertencentes ao Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG (gêneros documentais, produtores, história administrativa/biografia, história arquivística, âmbito e conteúdo, sistemas de arranjo e instrumentos de pesquisa);
>
> – Procedimentos de higienização superficial de fontes com trinchas;
>
> – Procedimento de reprodução fotográfica funcional;
>
> – Metodologia de inventariação de documentos e catalogação de obras;
>
> – Processos de organização e acomodação permanente de documentos musicais;
>
> – Princípios gerais sobre edição de obras;
>
> – Perspectivas de pesquisas em acervos musicais (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019a).

Matricularam-se dez alunos, sendo metade proveniente do curso de Licenciatura em Música com Habilitação em Educação Musical Escolar (LEM) – a disciplina foi ofertada no turno da manhã, período desse curso[112] – e os demais dos outros dois cursos ofertados na escola, Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto (LIM) e Bacharelado em Música (BAC). Participou também das aulas o bolsista do projeto de pesquisa "Tratamento informacional do Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: inventariação das fontes, organização de catálogo e acessibilidade para pesquisa", aprovado no Programa Institucional de Apoio à Pesquisa da UEMG (PAPq/UEMG). As aulas foram realizadas no próprio Núcleo de Acervos,

112 Os cursos da escola são divididos por turno: Manhã – Licenciatura em Música com Habilitação em Educação Musical Escolar; Tarde – Bacharelado em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto; Noite – Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento ou Canto.

com exceção das duas primeiras, que tinham um conteúdo mais teórico e foram realizadas em uma sala de aula, e uma sobre edição de partituras, que foi realizada no laboratório de informática.

A disciplina contou com a colaboração de dois palestrantes: a pesquisadora Amanda Pamela Gomes, sobre a atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais e tratamento básico de papéis; e o professor Guilherme Augusto Soares de Castro, sobre edição de partituras no programa MuseScore. A avaliação dos alunos foi feita a partir dos trabalhos práticos realizados em sala, leitura e discussão de textos e trabalho final. Para a avaliação final, cada aluno pôde optar pelo tipo de atividade com o qual mais havia se identificado (higienização de fontes, inventariação, fotografia funcional ou edição de obras) e aplicá-la em um dos acervos do Núcleo, tentando articular com as demandas do espaço, ou outros acervos musicais aos quais tivesse acesso. Os trabalhos finais realizados foram:

- Transcrição de *Modelo Prático para Afinação de Pianos*, pertencente ao Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos;

- Edição fundamentada da obra *Minh'alma*, pertencente ao Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos;

- Contextualização histórica da Banda de Música Luiz Gonzaga (Mateus Leme/MG), higienização e fotografia funcional da obra *Mâncio de Paiva*;

- Edição de *Minueto* de Justino da Conceição pertencente ao acervo da Banda de Nova Lima/MG;

- Edição do dobrado *Deputado Círio Aguiar Maciel*, pertencente ao Acervo Maestro Chico Aniceto;

- Inventariação e fotografia funcional de dez discos pertencentes ao Acervo da Rádio Inconfidência;

- Apresentação de resultados parciais do projeto de pesquisa "Tratamento informacional do Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: inventariação das fontes, organização de catálogo e acessibilidade para pesquisa".

Ao longo do semestre, os alunos demonstraram surpresa e um grande interesse pela documentação do Núcleo, pois não sabiam que havia esse tipo de acervo na escola. O maior interesse deles concentrou-se nas fontes musicais mais antigas (séculos XVIII e XIX) e no Acervo da Rádio Inconfidência, pelo grande volume de materiais (discos e partituras). O objetivo dos professores ao propor a disciplina – proporcionar uma maior interação do Núcleo com a comunidade escolar – foi cumprido, pois o relato dos estudantes aos seus colegas gerou demanda por uma nova oferta da disciplina, maior procura por bolsas de iniciação científica no Núcleo de Acervos e até mesmo a disponibilidade de alunos para atuar como voluntários nos acervos.

Figura 72: Aulas de Pesquisa e Prática em Acervos Musicais.

Fonte: Arquivo pessoal da autora. Fotografia: Aline Azevedo

A optativa Prática Musical em Grupo B: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, ofertada no segundo

semestre de 2019, teve o objetivo de proporcionar a oportunidade de interpretar obras cujos registros estão no Núcleo de Acervos e que, habitualmente, não fazem parte dos currículos tradicionais do ensino de instrumento e canto. Nesse sentido, buscava-se que os alunos fossem capazes de identificar elementos estilísticos característicos de diferentes períodos históricos musicais[113] e geográficos, promovendo a tomada de decisões interpretativas em relação às obras selecionadas (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019b).

Para se matricular estabeleceu-se como pré-requisito o domínio da leitura musical e prática de um instrumento ou canto (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2019b), já que a disciplina funcionaria como laboratório interpretativo em grupo. Inscreveram-se cinco alunos, permitindo um leque de diferentes instrumentos: clarineta, violoncelo, viola, violino e flautas doces.

A formação do grupo instrumental apresentou alguns desafios, dado que não era possível encontrar repertório do Núcleo de Acervos para aquela formação específica. Naturalmente, essa heterogeneidade já era esperada e foi resolvida com adaptações e edições das peças (Quadro 3), de forma que pudessem ser executadas pelo grupo mantendo um equilíbrio sonoro. Juntaram-se ainda ao grupo como voluntários uma professora da escola (canto e flauta doce) e dois alunos (percussionistas).

113 Os repertórios medieval, renascentista e barroco resguardados no Núcleo são essencialmente fotocópias e arranjos feitos para os grupos de música antiga em que Georges e Ana Maria Vincent atuaram desde a década de 1980 e que estão resguardados em seu arquivo (Arquivo Georges e Ana Maria Vincent). Assim, embora não seja um repertório pouco tocado, a sua inclusão na disciplina foi relevante por trazer novos arranjos das obras e dar oportunidade de contextualizar com os alunos sobre o tipo de repertório abordado pelos grupos de música antiga em Belo Horizonte.

Além disso, em uma peça específica do repertório (*Deus Deus Meus*, do Caderno de Piranga) houve a participação voluntária dos cinco alunos da disciplina optativa *Prática Musical em Grupo: Flauta Doce*. Assim, ao final do semestre foi possível realizar dois concertos, um na Escola de Música (Colóquio de Música Antiga) e outro no Espaço Cultural Escola de Design – UEMG (Projeto Circulação de Música de Câmara).

Obra	Compositor	Acervo
Gavotte	Michael Praetorius (1571-1621)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Mile Regretz	Josquin des Prés (1450-1521)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Ricercare del 12º tono	Andrea Gabrieli (1533-1585)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Division up an italian ground	Robert Carr (1686)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
La Folia	Arcangelo Corelli (1653-1713)	Acervo da Rádio Inconfidência
Para superar	Anônimo (séc. XIX?)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Deus Deus Meus	Anônimo (séc. XVIII)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Popule Meus	Anônimo (séc. XVIII)	Acervo Maestro Chico Aniceto
Pange Lingua – Tantum Ergo	Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813)	Acervo Vespasiano Gregório dos Santos e Arquivo Georges e Ana Maria Vincent
Fim do Século XIX	José Altimiras Rocha (séc. XIX/XX)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent e Acervo Maestro Chico Aniceto
Marcha dos negros de Pamplona	Anônimo (séc. XVIII)	Arquivo Georges e Ana Maria Vincent

Quadro 3: Repertório apresentado pelo grupo Acervo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Figura 73: Concerto no Espaço Cultural Escola de Design – UEMG.

Fonte: Arquivo pessoal da autora. Fotografia: Mirna Azevedo.

Novamente, a divulgação dos alunos entre seus colegas gerou a solicitação de uma nova oferta da disciplina no turno da noite (ela havia sido realizada no período da manhã), já que alguns discentes tinham interesse em cursar, mas não podiam

participar por limitação do horário. As duas disciplinas – Tópicos Especiais: Pesquisa e Prática em Acervos Musicais e Prática Musical em Grupo A[114]: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG – seriam ofertadas simultaneamente no primeiro semestre de 2020, uma no turno da manhã e outra no turno da noite, porém isso não ocorreu devido à suspensão das aulas em março de 2020 em consequêcia da pandemia de covid-19. Mesmo com a retomada das aulas em regime remoto em julho, não foi possível manter a oferta das disciplinas, pois dependiam de acesso presencial ao Núcleo de Acervos. Nesse contexto, durante o ano de 2020, não foram realizadas disciplinas voltadas para o Núcleo.

No primeiro semestre de 2021, foi ofertada a disciplina Tópicos Especiais: A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Elaborada para ser ministrada de forma remota, teve como proposta o "estudo e apreciação da produção musical em Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX, e inícios do século XX e sua contextualização histórica a partir da documentação dos arquivos do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG" (ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG, 2021).

Matricularam-se na disciplina quinze alunos e, durante o semestre, foram abordados repertórios, compositores e músicos mineiros ou que atuaram em Minas Gerais, a partir de registros encontrados nos dez acervos do Núcleo. Assim, foi possível abordar uma parte da história da música em Minas que normalmente não é tratada nas matérias obrigatórias de História da Música no Brasil (ou História da Música Brasileira),

114 No primeiro semestre é ofertada a Prática Musical em Conjunto A e, no segundo, a Prática Musical em Conjunto B.

por serem registros muito específicos encontrados apenas em alguns acervos.

A experiência dessas três disciplinas foi extremamente válida, pois contribuiu para que os alunos fossem conscientizados sobre o patrimônio musical resguardado na escola e para uma maior divulgação do Núcleo de Acervos na instituição. Além disso, incentivou alguns estudantes a atuarem de forma voluntária em pesquisas desenvolvidas nos acervos, o que ajudou a suprir temporariamente a falta de estagiários e bolsistas para tratamento dos materiais.

Essas vivências letivas integraram-se no conceito de ações educativas em museus e, também, corroboraram nossa hipótese do Núcleo de Acervos como um museu cuja exposição de suas obras é feita através de performances. Nesse sentido, a iniciativa demonstrou que as três funções do museu se harmonizam: a realização de concertos com obras dos acervos necessita de edição para torná-las mais acessíveis ao mediador musical (aquele que lê, executa e interpreta a obra); para ter as edições, a pesquisa é fundamental para compreensão e tradução do conteúdo musical (tipos de edições, por exemplo); e, finalmente, para concretizar a pesquisa, é essencial o acesso ao documento ou objeto em si, ou seja, depende-se de acessibilidade e de condição e tratamento da fonte (preservação). Em suma, para que acervos musicais possam desempenhar a função de museu (em relação às obras, e não às fontes), a interdependência da preservação, pesquisa e comunicação torna-se inerente.

CONCLUSÃO

Não o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultura oral é que formava, na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva.
O QUEIJO E OS VERMES – ***Carlo Ginzburg***

Considerando que iniciamos esta pesquisa entre duas áreas, musicologia e museologia, buscando entender em que circunstâncias os conceitos de música e museu dialogam, podemos apontar como primeira contribuição deste livro a proposta de um novo olhar sobre a relação entre esses termos que, até então, não havia sido identificada. Em outras palavras, trouxemos para a musicologia o conceito de museu como resgate de uma relação original entre música e memória, essencial para que a música possa se concretizar integralmente. Nesse sentido, a ideia de estado de museu como algo que se mostra de forma sensível (DELOCHE, 2007) pode ser instaurada pela performance musical, instância mediada por pessoas, objetos e espaços.

Em outra perspectiva, este trabalho pretende contribuir com uma experiência de aplicação das funções museais aos acervos musicais. Assim, essa relação pode nortear a possibilidade de organizar as informações, além de direcionar ações futuras, principalmente em casos de instituições que abrigam mais de um acervo ou arquivo e que apresentam demandas de

tratamento que se aproximam mais do conceito de museu do que propriamente de arquivo ou acervo. Nesse sentido, propomos a importação das funções museais de preservação, pesquisa e comunicação como orientadoras do trabalho a ser realizado no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. A partir daí, surgem os outros pontos em que esta pesquisa pode ser útil para a comunidade acadêmica.

Pela ótica da preservação, constatamos que não havia registro sistematizado das informações referentes aos acervos do Núcleo e foi possível, então, compilar informações dispersas e elaborar uma descrição dos acervos, que deverá ser atualizada ao longo do tempo, devido tanto a possíveis aquisições futuras quanto ao surgimento de novas informações sobre os acervos. A reunião desses dados tornou-se fundamental para a valorização do Núcleo de Acervos como um espaço que pretende se perpetuar, contribuindo para o estudo e construção da história da música em Minas Gerais.

Pelo prisma da pesquisa, acreditamos que esse trabalho contribui para uma compilação da produção gerada a partir do Núcleo e identificação de algumas linhas de pesquisa em que o Núcleo pode se destacar e que podem contribuir de forma efetiva para a visibilidade e acessibilidade do espaço: 1) a atividade de bandas de música e maestros nos séculos XIX e XX em Minas Gerais; 2) o estudo da prática de música antiga em Belo Horizonte; 3) pesquisas relacionadas a arquivos pessoais; e 4) práticas musicais do século XX, especialmente mediadas pela atuação das rádios. A identificação dessas vertentes torna-se importante, não só como campos de estudo a serem investigados nos acervos, mas também como possível

direcionamento para um futuro planejamento de aquisição de novos materiais, trazendo arquivos que corroborem essas linhas de investigação.

A função museal comunicação revelou-se determinante nesta pesquisa, porque se estabeleceu como o elo mais forte da relação conceitual entre música e museu. Nesse quadro, podemos identificar algumas contribuições. A primeira foi a identificação da lacuna de registros sobre a prática de repertório proveniente do Núcleo de Acervos realizada por grupos ou músicos da escola, visto que não foi possível mapear todas as apresentações. E a segunda, a contribuição para criação de três disciplinas optativas voltadas para a atuação no Núcleo: uma para o trabalho interno em acervos musicais, que corresponderia, numa associação livre, às funções de preservação e pesquisa (Pesquisa e Prática em Acervos Musicais); outra dedicada à prática de repertório dos acervos, relacionada à comunicação (Prática Musical em Grupo: repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG); e uma que evidencia a pesquisa musicológica a partir do Núcleo de Acervos (A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG).

Em outra perspectiva, este trabalho contribui para a musicologia na medida em que propõe uma reflexão sobre a exposição museal como performance musical, possibilitando pensar música e museu como processos, fenômenos e acontecimentos. A possibilidade de refletir sobre a musealização de suportes e obras musicais, retomando questões a respeito do conceito de obra musical, instiga uma abordagem de acervos musicais técnica e, concomitantemente, musical, ou seja, performática.

Embora paradoxal, a busca por métodos e práticas de outras áreas como alternativas para problemas específicos do trato com acervos musicais não nos afasta do cerne da musicologia. O caráter interdisciplinar desse campo de estudos se afirma, tendo como fio condutor o objeto música, estudado a partir de diversos métodos, práticas, áreas e interesses. Nas palavras do musicólogo mexicano Rubén López Cano, a musicologia é:

> uma constelação de métodos, tradições e práticas de pesquisa altamente diversificadas. As diferentes musicologias podem basear seus princípios metodológicos na esfera epistemológica das humanidades ou nas metodologias das ciências experimentais. O único denominador comum de todas as musicologias é o seu interesse pela música (LÓPEZ CANO, 2010, p. 2, tradução nossa)[XXIX].

Em suma, este trabalho destacou um processo gradual e dinâmico que envolveu múltiplos e crescentes intervenientes e mediadores. A visibilidade interna inicial do Núcleo de Acervos – que, em geral, se limitava ao pesquisador que acolhia determinado acervo ou sua relação com os materiais selecionados dentro do Núcleo para pesquisas individuais – se transformou numa visibilidade externa, com concertos e performances, mais estudos e resultados como edições musicais. A acessibilidade foi aumentando devido ao interesse de mais participantes, que passaram a gerar maior produtividade e, consequentemente, a espiral de ações reforçou a apropriação identitária do espaço. Dessa forma, deixou de ser um mero conjunto de acervos e passou a ser integrado como estratégia educativa que promove atividades próprias e uma fonte de produção artística, gerando

novas criatividades para repensar as obras musicais em contextos atuais e valorizando o patrimônio musical resguardado.

Nesse cenário, concluímos que há ainda muito trabalho a ser feito. Os primeiros passos foram dados e apontam para algumas possibilidades que podem vir a ser realizadas (ou não, só as Musas o sabem…). Nosso desejo é que esta publicação possa inspirar outras pessoas, em outros acervos ou arquivos musicais, a ver os objetos e também as performances, que são tantas. A performance envolvida no tratamento das fontes, na organização dos objetos, na pesquisa, na edição de obras, na performance musical propriamente dita ou na exposição de materiais, tudo isso faz parte da performance da memória. Todo espaço em que se concretiza essa memória é museu. E, afinal, todas essas performances são música: música de museu.

Referências

ALEXANDER, Edward P.; ALEXANDER, Mary. **Museums in motion:** an introduction to the history and functions of museums. 2. ed. Lanham: Altamira Press, 2008.

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a Música Antiga:** 50 anos de história no Brasil. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

AZEVEDO, Aline. **Entre objetos e performances:** o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG no âmbito das relações entre música e museu. 2020. 282 f. Tese (Doutorado) – Escola de Música – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34545. Acesso em: 06 out. 2021.

AZEVEDO, Aline. **Memória, Música, Museu:** Reflexões sobre Música Antiga entre o Templo das Musas e o Museu-Acontecimento. 2014. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9NTNZ6. Acesso em: 20 ago. 2021.

AZEVEDO, Aline; BARBEITAS, Flavio. Entre objetos e performances: reflexões sobre música e memória. *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP: ENSINO-APRENDIZAGEM, MEMÓRIAS E LINGUAGENS, 1., 2017, Ouro Preto. **Anais [...]** Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. p. 202-215, 2017. Disponível em: https://coloquiodemusica.ufop.br/sites/default/files/coloquiodemusica/files/anais_do_coloquio_-_versao_final_17_de_agosto_1.pdf?m=1525724909. Acesso em: 20 ago. 2021.

AZEVEDO, Aline; GOMES, Amanda; ROCHA, Edite. Arquivo Georges e Ana Maria Vincent: um relato descritivo. *In*: ROCHA, Edite; PÁSCOA, Márcio; EUFRÁSIO, Vinícius (org.). **Caderno de Resumos e Anais do IV SIMIBA e I Congresso ABMUS.** Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016. p. 305-321. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0Bzuc3hsjkW9sRm9aWDB4dTZtazQ/view?resourcekey=0-xd0kJgcc-YZbVt4rNBi-7w. Acesso em: 20 ago. 2021.

AZEVEDO, Aline; ROCHA, Edite. Museu e Música versus Museu da Música: olhares sobre relações conceituais e práticas musicais no Brasil. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA: MUSICOLOGIA E DIVERSIDADE, 7., 2017, Goiânia. **Anais [...]** Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG, 2017. p. 279-290. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/Musicologia_2017_ANAIS-vc.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

BAILEY, Kate; BROACKES, Victoria; DE VISSCHER, Eric. "The longer we heard, the more we looked" Music at the Victoria and Albert Museum. **Curator**, v. 62, n. 3, p. 327-341, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12334. Acesso em: 20 ago. 2021.

BARBOSA, Tereza Virgínia R. Tália: Comédia. *In*: COELHO, Maria Cecília de M. N.; Departamento de Filosofia da UFMG (Org.). **9+2 Musas para um Museu.** Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2017. Palestra de 24 de agosto de 2017.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 3, p. 363-395, set. 2012.

BAZIN, Germain. **The Museum Age.** New York, N.Y.: Universe Books, 1967.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística:** objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BLANNING, Tim. Lugares e espaços: do palácio ao estádio. *In*: BLANNING, Tim. **O triunfo da música:** a ascensão dos compositores, dos músicos e da sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 137–187.

BOLETIM 2. Belo Horizonte: CENTRO DE PESQUISA ESMU/UEMG, julho-agosto/1999. Edição Especial.

BOTTS, Nathan; PALMER, Katherine. Musical Adventures: Extending the Museum Through Interdisciplinary Educational Programming and Tangible Takeaways. **Curator**, v. 62, n. 3, p. 461-477, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12331. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. **Música, Estilo e Sociedade Colonial Mineira.** Juiz de Fora: [s.n.], 1998.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. **Sonata Nº 2 (Sonata Sabará).** Belo Horizonte: Editora Pontes, 2007. Disponível em: http://editorapontes.com.br/tmb/Artigos/sonata.htm. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. Acervo Maestro Chico Aniceto: relato descritivo após incorporação de fundo documental pertencente a Onofre Aniceto. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 1., 2017, São João Del-Rei. **Anais [...]** São João Del-Rei: UFSJ, 2018. p. 98-111. Disponível em: https://www.academia.edu/40087964. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG: olhares sobre pesquisas no âmbito da musicologia brasileira. *In*: CHAMON, Magda Lúcia; PEREIRA, Thiago Torres Costa (org.). **Pesquisa Científica**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2020. p. 176-209. Disponível em: http://eduemg.uemg.br/component/k2/item/184-pesquisa-cientifica-vol-2. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. O multiforme Capitão Mestre Carlos. *In*: COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA: MÚSICA E INTERCULTURALISMO. 2., 2019, Ouro Preto. **Anais [...]** Ouro Preto: UFOP, 2019. Disponível em: https://musica.ufop.br/sites/default/files/musica/files/caderno_de_resumos_do_ii_coloquio_7_jul._2019.pdf?m=1562540176. Acesso em: 09 nov. 2021.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; COSTA, Ludmila Ribeiro da; VASCONCELLOS, Yan Frederico Kononov de Latinoff. Descrição do processo de catalogação do Acervo Chico Aniceto. **Revista Modus**, v. 6, p. 9-17, 2008. Disponível em: https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/763. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa (arqueologia da ficção).** 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Érato. *In*: COELHO, Maria Cecília de M. N.; Departamento de Filosofia da UFMG (Org.). **9+2 Musas para um Museu.** Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2017. Palestra de 10 de agosto de 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009.** Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 20 ago. 2021.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURKHOLDER, J. Peter. Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years. **The Journal of Musicology**, v. 2, n. 2, p. 115–134, 1983. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/763802. Acesso em: 20 ago. 2021.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, n. 2, p. 28-39, 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

CARVALHO, Guilherme Dias Melo. **A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório:** considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9WUQWD. Acesso em: 20 ago. 2021.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). **Musicologia[s].** Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 191-243. Disponível em: http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_3.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. *In*: ANDRADE, Ana Célia Navarro (Org.). **Arquivos, entre tradição e modernidade.** 2. ed. São Paulo: ARQ-SP, 2017. Disponível em: https://www.arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-1_e-book.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

CASTRO, Maria Teresa Mendes. **A formação da vida musical de Belo Horizonte:** sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963. 2012. 351 f. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-92XNTG. Acesso em: 20 ago. 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mário. Museu, literatura e emoção de lidar. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, p. 5-41, 2002. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/366. Acesso em: 20 ago. 2021.

CIMCIM - COMITÊ INTERNACIONAL PARA OS MUSEUS E COLEÇÕES DE INSTRUMENTOS MUSICAIS. **Boletim nº 50 CIMCIM**. São Petersburgo: [s.n.], 2002.

COELHO, Helder da Rocha. **Ginga 57**: a interpretação de Moacyr Portes. 2019. Universidade do Estado de Minas Gerais, 2019.

COLLECTION. *In*: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. [S.l.]: Armand Colin, 2011. p. 53-69.

COTTA, André Guerra. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. *In*: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (org.). **As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime**: repertórios, práticas e representações. Lisboa: [s.n.], 2012. p. 29-60. Disponível em: https://www.academia.edu/4886669. Acesso em: 20 ago. 2021.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. *In*: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). **Arquivologia e patrimônio musical.** Salvador: Edufba, 2006. p. 15-38.

COTTA, André Guerra. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**, v. 7, n. 2, p. 446-484, set. 2011. Disponível em: http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3326. Acesso em: 20 ago. 2021.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. **Arquivologia e patrimônio musical.** Salvador: EDUFBA, 2006.

CURATOR: THE MUSEUM JOURNAL. **Sonic.** v. 62, n. 3, p. 269–272, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12264. Acesso em: 20 ago. 2021.

DAIFUKU, Hiroshi. Museums and research. *In*: THE ORGANIZATION OF MUSEUMS. **Practical advice**. Museums and Monuments IX. Paris: UNESCO, 1960. p. 68-72. Disponível em: https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED104673.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

DELOCHE, Bernard. Définition du musée. *In*: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (Org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007. p. 93-101.

DELOCHE, Bernard. Le patrimoine immatériel: Héritage spirituel ou culture virtuelle? *In*: VIEREGG, Hildegard K.; DAVIS, Ann (Org.). **Museology and the intangible heritage**. ICOFOM Study Series ISS 32. Munich/Germany and Brno/Czech Republic: ICOFOM (International Committee for Museology), 2000. p. 40-44.

DELOCHE, Bernard. Pour une muséologie contractuelle. *In*: DAVIS, Ann; MAIRESSE, François (org.). **Nouvelles Tendances de la Muséologie.** vol. 43a ed. Paris: International Journal of the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM), 2015. p. 83-93.

DESVALLÉES, André. A propos de la définition du musée. *In*: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007. p. 49-59.

DESVALLÉES, André. Museologie et 'Patrimoine immatériel': muséalisation, visualisation? *In*: VIEREGG, Hildegard K.; DAVIS Ann (Org.). **Museology and the intangible heritage**. ICOFOM Study Series ISS 32. Munich/Germany; Brno/Czech Republic: International Committee for Museology (ICOFOM), 2000. p. 45-52.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de SP, 2013. Disponível em: http://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave de Museologia.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Patrimônio arquivístico-musical no Brasil: os desafios interdisciplinares da preservação e difusão da memória musical de tradição escrita. **Acesso Livre**, n. 6, 2016. Disponível em: https://revistaacessolivre.files.wordpress.com/2015/09/fernando-duarte.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Resgatando a função social de documentos musicográficos: o retorno de fontes à fase corrente a partir das atividades de gestão do acervo musical da capela do Hospital Beneficente Portuguesa em Belém – Pará. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28, 2018. **Anais […]** Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 1-8, 2018.

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG. **Plano de Ensino Tópicos Especiais:** Pesquisa e Prática em Acervos Musicais. Belo Horizonte: [s.n.]. 2019a.

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG. **Plano de Ensino Prática Musical em Grupo A:** repertório do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Belo Horizonte: [s.n.]. 2019b.

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG. **Plano de Ensino Tópicos Especiais:** A música em Minas: uma história a partir do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Belo Horizonte: [s.n.]. 2021.

EVANGELISTA, Aldo Rodrigues**. Edição de valsas do caderno de Zózimo Duarte de Mendonça.** 2020. Monografia (Bacharelado em Música) – Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). **Musicologia[s].** Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Aberto. Tipos de Edição. **DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 7, p. 39-55, 2004. Disponível em: http://200.156.24.158/index.php/revistadebates/article/view/4034/3595. Acesso em: 20 ago. 2021.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX** – Teorias e práticas editoriais. 2ª ed. revisada ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015. Disponível em: http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

FINDLEN, Paula. The museum: its classical etymology and renaissance genealogy. **Journal of the History of Collection**, n. 1, p. 59–78, 1989.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FONSECA, Nelma Marçal Lacerda *et al*. O caderno de uma professora-aluna e as propostas para o ensino da aritmética na escola ativa (Minas Gerais, Década de 1930). R**evista História da Educação**, v. 18, n. 42, p. 9–35, 2014. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/41807. Acesso em: 20 ago. 2021.

FONSECA, Nelma Marçal Lacerda. **Alda Lodi, entre Belo Horizonte e Nova Iorque:** um estudo sobre formação e atuação docentes 1912-1932. 2010. 159 f. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAEC-8MRFRE. Acesso em: 20 ago. 2021.

FRASER, John. Hear, Here. **Curator**, v. 62, n. 3, p. 273–275, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12323. Acesso em: 20 ago. 2021.

FRICKE, Heike. Music Museums, Composer's Houses and Musical Instruments Museums in Germany: An Overview. **CIMCIM Bulletin**, p. 6-16, 2018. Disponível em: http://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/2018_August_CimcimBulletin.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ. 2018. **Museu da Música.** Disponível em: https://www.culturatimbo.com.br/historica-e-museologica/museu-da-musica/. Acesso em: 22 set. 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE TIMBÓ. **Release Museu da Música de Timbó.** Timbó/SC: Timbó, Fundação Cultural de, 2017.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works** – An Essay in the Philosophy of Music. New York: Oxford University Press, 1992.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: an essay in the philosophy of music. New York: Oxford University Press, 2007.

GOMES, Amanda *et al.* Grupo de Música Antiga da UFMG: levantamento documental a partir do Arquivo Georges e Ana Maria Vincent. **2º Nas Nuvens…** Congresso de Música: Anais, 2016. Disponível em: https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2016-36-Grupo-de-Mu%CC%81sica-Antiga-da-UFMG-levantamento-documental-a-partir-do-Arquivo-Georges-e-Ana-Maria-Vincent.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

GOMES, Amanda Pamela Santos. **Entre dualidades e dualismos:** a múltipla atuação de músicos e musicólogos em Acervos Musicais Brasileiros. 2018. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

GOMES, Marco Antônio. **Piranga:** Palavras negras em Lavras Novas. Mariana: Gráfica Mariana, 2005.

GOMES, Vítor Sérgio; LOPES, Eliane Marta Teixeira. **O patrimônio educativo musical de Minas Gerais:** história e ações no Museu da Música de Mariana. Ouro Preto: [s.n.], [s.d.].

GONZAGA, Carla Aparecida; BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. **Affonso Nogueira Coelho:** um autor (quase) esquecido. São João Del-Rei: Resumos do III Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/III%20EMHCV%20-%20Caderno%20de%20resumos.pdf. 2019. Acesso em: 20 ago. 2021.

GREGOROVÁ, Ana. A discussão da Museologia como disciplina científica. **Cadernos Museológicos.** Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação e Educação: Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos: IBPC, 1990. v. 3. p. 45-49.

GROUT, Donald Jay. The Music Library and Musicology. **Notes,** n. 11, p. 3-12, 1941. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/890109. Acesso em: 20 ago. 2021.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010a. p. 123-126.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, museologia, museólogos e formação. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAUJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010b.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990. p. 161-188.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. New York: Oxford University Press, 2007.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón, Asturias: Trea, 2006.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal. Reconstruindo traços de uma vida pessoal. *In*: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 303-341.

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Museum Definition**. 2007. Disponível em: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/. Acesso em: 15 jan. 2018.

INSTITUTO CULTURAL DE ITU. **Museu da Música – Itu**. Homepage. 2012. Disponível em: http://www.museudamusicaitu.com.br. Acesso em: 15 abr. 2017.

JAKOBSSON-WÄRN, Inger. The Sibelius Museum. **Fontes Artis Musicae**, v. 64, n. 2, p. 164-169, 2017. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/663114. Acesso em: 20 ago. 2021.

JARDIM, Antonio. **Música:** vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JULIÃO, Letícia. Patrimônio imaterial e museus. *In*: REIS, Alcenir R. Soares; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (org.). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 85-105.

LAS CASAS, Renato. Urânia. *In*: COELHO, Maria Cecília de M. N.; Departamento de Filosofia da UFMG (Org.). **9+2 Musas para um Museu.** Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2017. Palestra de 05 de outubro de 2017.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music**: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LIMA, Flávia Karine de Souza; SOUZA, Rafael Alves Soares. **Acervo Chico Aniceto.** 2007. 47 f. Universidade do Estado de Minas Gerais, 2007.

LÓPEZ CANO, Rubén. **Musicología manual de usuario**. Catalunya: Escola Superior de Música da Catalunya, 2010. Texto didáctico. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/gjdfee03u98m778/Musicologia.pdf. 2010. Acesso em: 20 ago. 2021.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (org.). **Vers une redéfinition du musée?** Paris: L'Harmattan, 2007.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 1965.

MALUF, Maria Fernanda Terra. **Museu e ato criativo.** 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) − Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, 2009. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/maria_fernanda_terra_maluf.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

MARIANA, Museu da Música. **Facebook – Museu da Música de Mariana**. 2017a. Disponível em: https://www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana. Acesso em: 14 abr. 2021.

MARIANA, Museu da Música. **Museu da Música de Mariana**. 2017b. Disponível em: http://www.mmmariana.com.br/. Acesso em: 14 abr. 2021.

MARSHALL, Francisco. Melpômene. *In*: COELHO, Maria Cecília de M. N.; Departamento de Filosofia da UFMG (Org.). **9+2 Musas para um Museu.** Belo Horizonte: Museu Mineiro, 2017. Palestra de 14 de setembro de 2017.

MENSCH, Peter Van. Museological functions. **Towards a methodology of museology**. Zagreb: University of Zagreb, 1992. Disponível em: http://vana.muuseum.ee/uploads/files/mensch17.html. Acesso em: 25 set. 2018.

MINAS GERAIS. **DECRETO Nº 46.309, DE 13 DE SETEMBRO DE 2013**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais. Disponível em: https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=46309&comp=&ano=2013. 2013. Acesso em: 20 ago. 2021.

MOUTINHO, Mário Canova. A construção do objeto museológico. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 4, n. 4, p. 7-59, 1994. Disponível em: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/244/153. Acesso em: 20 ago. 2021.

MUSÉE. *In*: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. [S.l.]: Paris: Armand Colin, 2011. p. 271-320.

MUSEU DA MÚSICA [blog]. Disponível em: http://museudamusica-timbo.blogspot.com.br/2013/. Acesso em: 15 abr. 2017.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis. **Blog do Maestro Arnon:** Hostílio Soares. 2015. Disponível em: https://maestroarnonoliveira.blogspot.com/2015/11/hostilio-soares.html. Acesso em: 20 ago. 2021.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis. **Hostílio Soares**: As Sete Palavras de Christus Cruxificatum – Edição Crítica. 2001. 117f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

PANTOJA, João Lucas de O.; SANTOS, Weslley Luiz Aranda dos; AZEVEDO, Aline. **Prática de Música Antiga em Belo Horizonte:** Estudo a partir dos documentos de gênero textual do Arquivo Georges e Ana Maria Vincent. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, 2018.

PEDROSA, Filipe Nolasco; ROCHA, Edite. **Das partes cavas às partituras guias e grades**. *In*: ACADEMIA DE REGÊNCIA DA UFMG, 1, Belo Horizonte, 2019. Belo Horizonte: UFMG, 2019. Comunicações de Pesquisa em 30 de outubro de 2019.

POLLENS, Stewart. Curt Sachs and Musical Instrument Restoration. **The Musical Times**, v. 130, n. 1760, p. 589-594, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi.** Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. (v. 1, Memória-História). Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian %281984b%29.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

PONTES, Márcio Miranda. **Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos**: Introdução. 1999a. Disponível em: http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/introp.htm. Acesso em: 10 mai. 2019.

PONTES, Márcio Miranda. **Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.

PONTES, Márcio Miranda. **Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos** – um relatório. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 243-248. [CD-ROM].

PONTES, Márcio Miranda. **Lançamento do "Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos".** Belo Horizonte: [s.n.], 1999b.

PONTES, Márcio Miranda; SANTOS, Vespasiano Gregório dos. **Música em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora Pontes, 2002.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e Ordenar: os Gabinetes de Curiosidades e a História Natural. *In*: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.). **Museus:** dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 159-170.

PRINCE, David R. The Museum as Dreamland. **The International Journal of Museum Management and Curatorship**, v. 4, p. 243-250, 1985.

ROGNONI, Gabriele Rossi. Preserving Functionality: Keeping Artefacts "Alive" In Museums. **Curator**, v. 62, n. 3, p. 403-413, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12327. Acesso em: 20 ago. 2021.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. Pra ver a banda passar. **Revista da Academia Mineira de Letras**, v. XLV, 2007.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos; FRAUCHES, Fernando Stringhetta; SOARES, Leandro Garcia. **Catálogo de Manuscritos Musicais do Acervo Maestro Francisco Passos de Ilicínea – MG**. Belo Horizonte: [s.n.], 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. O museu como processo. *In*: JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves (org.). **Cadernos de diretrizes museológicas**: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 34–47. Disponível em: https://issuu.com/alanairiaaugusto/docs/1caderno_diretrizes_museologicas_2. Acesso em: 20 ago. 2021.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. **Journal of Musicological Research**, v. 2, n. 1-2, p. 5-71, 1976.

SCOBIE, Christopher. Ephemeral Music?: The 'Secondary Music' Collection at the British Library. **Fontes Artis Musicae**, v. 63, n. 1, p. 21–32, 2016. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/608865. Acesso em: 20 ago. 2021.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical.** São Paulo: Via Lettera, 2001.

SHAW-MILLER, Simon. White Cubes and Black Monoliths: A Fantasia. *In*: SHAW-MILLER, Simon. **Eye hEar The Visual in Music.** Burlington: Ashgate, 2013. p. 91-138.

SIBBE LIVE! Sibeliusmuseum. Disponível em: https://sibeliusmuseum.fi/en/sibbe-live/. Acesso em: 4 abr. 2020.

TARUSKIN, Richard. The Pastness of the Present and the Presence of the Past. *In*: TARUSKIN, Richard (Org.). **Text and act**: essays on music and performance. New York: Oxford University Press, 1995. p. 90–154.

TORRANO, Jaa. **Teogonia:** a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2012.

UEMG. **Escola de Música | Orquestra Sinfônica:** "Uma noite no Radio" – comemoração dos 30 anos da UEMG**.** 12 set. 2019. Disponível em: http://www.uemg.br/events2/event/escola-de-musica-orquestra-sinfonica. Acesso em: 20 ago. 2021.

UEMG. **UEMG preserva memória musical e histórica de Minas Gerais**. Homepage, Belo Horizonte, 10 set. 2004. Disponível em: http://www.uemg.br/downloads/20.doc. Acesso em: 20 ago. 2021.

VALE, Flausino R. **Músicos Mineiros.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1948.

VIANA, Fábio Henrique. O Acervo de Partituras da Rádio Inconfidência: paisagens sonoras de Belo Horizonte (1940-1970). *In*: MELLO, Magno Moraes (Org.). **Formas Imagens Sons:** o universo cultural da História da Arte. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 23-31. Disponível em: https://heemaweb.files.wordpress.com/2016/09/seminc3a1rio-arte-belo-horizonte-2014-2.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

WIENS, Kathleen; DE VISSCHER, Eric. How Do We Listen To Museums? **Curator**, v. 62, n. 3, p. 277-281, 2019. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12318. Acesso em: 20 ago. 2021.

WIGRAM, Tony; PEDERSEN, Inge Nygaard; BONDE, Lars Ole. **A comprehensive guide to music therapy:** theory, clinical practice, research and training. London: Jessica Kingsley Publishers, 2002.

ZAPLETAL, Miloš. Bibliografie České Hudební Muzeologie. **Hudebni Veda**, n. 1, p. 95–121, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43142854/Bibliografie_české_hudební_muzeologie_Bibliography_of_Czech_musical_museology_. Acesso em: 20 ago. 2021.

ZAPLETAL, Miloš. Helfert's Theory of a Music Museum ("Musical Archive"). **Musicalia**, v. XI, n. 1-2, p. 6-26, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41758679/Helfert_s_Theory_of_a_Music_Museum_Musical_Archive_Helfertova_teorie_hudebního_muzea_hudebního_archivu_. Acesso em: 20 ago. 2021.

ZAPLETAL, Miloš; HANIČÁKOVÁ, Markéta**. Úvod do hudební muzeologie:** Distanční studijní text. Opava: Slezská Univerzita, 2019. Disponível em: https://repozitar.cz/repo/39465/Zapletal_Hanicakova_U_D_H_M.pdf . Acesso em: 20 ago. 2021.

Notas

I No original: "One way to bring music of the past into the present, and then into the sphere of timelessness, was to strip it of its original, local, and extra-musical meanings. By severing all such connections, it was possible to think of it now as functionless. [...] The canonization of dead composers and the formation of a musical repertoire of transcendent masterpieces was the result both sought and achieved" (GOEHR, 1992, p. 246).

II No original: "His great gift was indeed that he had both the imagination and the musicianship to take a work which had become a museum piece and make it speak to the people of his own time" (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 9).

III No original: "By the last quarter of the 19th century, the concert hall was primarily a museum for the display of works of art from previous generations, rather than a forum for the new. [...] The building of the great concert halls, often with the names o dead composers, the demi-gods of music, chiseled into the walls, coincides with the building of the great museums and libraries of Europe and America in the latter 19th century and the first decades of the 20th; their parallel function as cultural shrines is clear" (BURKHOLDER, 1983, p. 118).

IV No original: "It is when we talk about restoration that the trouble begins, and 'authenticity' turns ugly. Ever since we have had a concept of 'classical' music we have implicitly regarded our musical institutions as museums and our performers as curators. Curators do not own the artifacts in their charge. They are not free to dispose and use up at pleasure. They are caretakers, pledged to preserve them intact" (TARUSKIN, 1995, p. 149).

V No original: "Today, this special double issue of Curator seeks to bring to the attention of museum leaders the value of listening to our museums. Museums may be more focused on listening to their visitors, but the papers on the following pages suggest that we have a long way to go to ensure that all senses are considered an essential part of all museum experiences. It's high time we listened to our museums, considered them as

musical instruments that can support meaning making, and curated that experience with the same intensity as we bring to the visual field" (FRASER, 2019, p. 275).

VI No original: "The 19th century museum model gradually endorsed a highly devotional and quasireligious relation to its artifacts, privileging the sense of view and thereby installing the need for quietness. Visitors were required to speak softly, and children should stay quiet to prevent disturbing the exclusivity of the visually focused enjoyment of the artwork. Even the 20th century 'White Cube', that emerged as the normative model for many modern and contemporary art museums, seems exclusively geared toward the visual, while its generally reverberant spaces neglect visitors' acoustic wellbeing or experience" (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 278).

VII No original: "[…] an interpretation tool, a visitor engagement device, architectural revelation, creative opportunity for artists, and as a conceptual model outlining our relation to the world" (WIENS; DE VISSCHER, 2019, p. 277).

VIII No original: "Throughout the century, museum aspirations seem to remain consistent with the late 18th century programme to collect 'instruments antiques ou etrangers et [. . .] ceux a nos usages qui peuvent par leur perfection servir de modeles' (cit. in Chouquet 1875, vi). These had the primary purpose to build and present a comprehensive history of music based on the combined evidence offered by 'primitive' societies and early instruments, then celebrating the success of contemporary makers, who represented the apex of a long and successful evolutionary path. Early and extra-European musical instruments began to be collected and presented before their repertoire was explored, and a limited concern about their relationship with performance remained confined to a small niche of scholars, collectors and passionate amateurs" (ROGNONI, 2019, p. 405).

IX No Original: "Though playing was not required by the authorities of the Museum, it was necessary to make the restored instruments ready for performance, for that is, of course, the criterion of true reconstruction" (SACHS apud POLLENS, 1989, p. 590).

X No original: "[...] provide something that could normally not be obtained at other concert halls – namely, music of a given period played on appropriate instruments that would further the role of this Museum in the musicological field" (BAILEY; BROACKES; DE VISSCHER, 2019, p. 328).

XI No original: "III. The musician's role in performance is to draw out the most appropriate and expressive abilities of an instrument and showcase their own talents. It is common sense to assume that musicians will play to the instrument's limits with full force and will be more concerned with musical presentation than with the instrument's welfare. They are musicians whose task is to consume instruments. The curator's task is to preserve. IV. Is sounding an instrument so important that we should jeopardise or eliminate the opportunities for future study by those following us? Is it more important to satisfy our self-serving desire to reap short-term pleasure?" (CIMCIM - COMITÊ INTERNACIONAL PARA OS MUSEUS E COLEÇÕES DE INSTRUMENTOS MUSICAIS, 2002, p. 3).

XII No original: "Instrument museums are mausoleums, places for the display of the musically dead, with organologists acting as morticians, preparing dead instrument bodies for preservation and display" (BATES, 2012, p. 365).

XIII No original: "The replicas gain most of the advantages of restoration without endangering the original instrument and, thanks to organological research, may represent the original state even when the original instrument has been modified" (LAWSON; STOWELL, 1999, p. 19).

XIV No original: "In Helfert's thinking, museum presentations in the narrower sense of the word – as a service for the lay public – still remained marginal both in his theory of a musical archive and in the practice of the Musical Archive. In 1930, however, Helfert wrote in connection with an exhibition put on by the Musical Archive that the institution 'is planning a succession of similar exhibitions of the rest of its artefacts in order to draw our public's attention to this important and still very neglected field of collecting'. Thus he had plans for presentations in the narrower sense of the word, but he deferred them until after the completion of basic, necessary work in the areas of

selection, accumulation, and presentation to the scholarly community" (ZAPLETAL, 2019, p. 20).

XV No original: "Mentis Apollineae vis has movet undique" (WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002, p. 26).

XVI No original: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment" (ICOM, 2007).

XVII No original: "Le musée est une fonction spécifique, qui peut prendre ou non la figure d'une institution, donc l'objectif est d'assurer, par l'expérience sensible, l'archivage et la transmission de la culture entendue comme l'ensemble des acquisitions qui font d'un être génétiquement humain un homme" (DELOCHE, 2007, p. 99).

XVIII No original: "Cela veut dire qu'il ne s'agit pas d'un savoir, car on peut me décrire une chose, m'en donner même la formule mathématique, si je ne l'ai pas vue ou entendue ou sentie, je n'en aurai qu'une idée abstraite" (DELOCHE, 2007, p. 100).

XIX No original: "As in the universities and colleges, the work undertaken by museums has been in academic rather than in applied research. The series of scientific and scholarly monographs which have been published by various museums are similar to those published by universities on the same type of work. The principal difference between the two types of institutions is that the museum also publicizes the results of its research through public exhibitions and displays" (DAIFUKU, 1960, p. 68).

XX No original: "Ainsi, au regard de la muséologie, on peut dire qu'il n'y a pas d'expôts immatériels: tout l'art du musée est précisément celui de la médiation, qui consiste à présenter l'immatériel par le biais de supports matériels" (DELOCHE, 2000, p. 41).

XXI No original: "The work of music itself, however, can only be recollected and grasped by reconstituting the polythetic steps

in which it has been built up, by reproducing mentally or actually its development from the first to the last bar as it goes on in time" (SCHUTZ, 1976, p. 29).

XXII No original: "[...] Bach did not intend to compose musical works. Only by adopting a modern perspective – a perspective foreign to Bach – would we say that he had. This implication proves to be correct as we examine with hindsight how the concepts governing musical practice before 1800 precluded the regulative function of the work-concept" (GOEHR, 2007, p. 8).

XXIII No original: "[...] a complex structure of sounds related in some important way to a composer, a score, and a given class of performances" (GOEHR, 2007, p. 20).

XXIV No original: "The purported autonomy of the fine arts, guaranteed by their placement in museums, raised particularly interesting problems for music. These become apparent as we begin to consider how music came to replicate some of the characteristics of the plastic arts of painting and sculpture. As it entered the world of fine arts, music had to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in the same way as the objects of the already respectable fine arts. Music would have to find an object that could be divorced from everyday contexts, form part of a collection of works of art, and be contemplated purely aesthetically. Neither transitory performances nor incomplete scores would serve this purpose [. . .]. So an object was found through projection or hypostatization. The object was called 'the work'" (GOEHR, 2007, p. 173).

XXV No original: "Since music was a temporal and performance art, its works could not be preserved in physical form or placed in a museum like other works of fine art. Music had a problem. It had to replicate the conditions of the plastic arts and, at the same time, render them appropriate to its temporal and ephemeral character. Music resolved the problem by creating for itself a 'metaphorical' museum, an equivalent of the museum for plastic arts – what has come to be known as an imaginary museum of musical works" (GOEHR, 2007, p. 174).

XXVI No original: “[...] music was to take its place alongside other works of fine art in the Louvre museum (which had been established in 1793), to be shown before the public and afterwards to be preserved as published objects” (SHAW-MILLER, 2013, p. 94).

XXVII No original: “Concert halls [. . .] are not just resounding spaces for blind listening, the reception of ‘invisible’ sounds, they are also sites for sights” (SHAW-MILLER, 2013, p. 95).

XXVIII No original: “Reintroducing early music into the modern repertoire as ‘timeless masterpieces’ gave to early composers and their music what they had never had in their lifetimes—precise notations, multiple performances, and eternal fame. It also provided for the musical world a constant, standard, and significantly enlarged repertoire of musical masterpieces” (GOEHR, 2007, p. 247).

XXIX No original: “[. . .] una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diversas. Las diferentes musicologías pueden anclar sus principios metodológicos en la esféra epistemológica de las humanidades o en las metodologías de las ciencias experimentales. El único denominador común de todas las musicologías es su interés por la música” (LÓPEZ CANO, 2010, p. 2).

Sobre a autora

Aline Azevedo é professora da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG) e coordenadora do Núcleo de Acervos da instituição. Ministra disciplinas relacionadas ao ensino e performance de flauta doce e à pesquisa e prática em acervos musicais. Tem doutorado e mestrado em música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialização em história da arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e bacharelado em música com habilitação em flauta doce pela UEMG. Como instrumentista, dedica-se ao repertório brasileiro para flauta doce e piano e à prática de música antiga, com foco na performance de obras do período colonial brasileiro.

Confira outros títulos da EdUEMG

Oficina de música na escola pública:
possibilidades pedagógicas

Fernando Macedo Rodrigues

Nesta obra, o autor investiga a aplicabilidade das abordagens não formal e informal em um contexto escolar brasileiro e a possibilidade de serem utilizadas como instrumentos de estímulo aos processos de prática, ensino e aprendizagem musical.

Os filósofos e seus repertórios
Série Diálogos com o Som – VOL. 5

Clovis Salgado Gontijo e José Antônio Baêta Zille (org.)

Houve um tempo em que o ritualismo religioso discutia a inserção da música em suas cerimônias e os filósofos gregos debatiam a estética musical associada ao pensamento. Neste 5º volume da série "Diálogos com o Som: os filósofos e seus repertórios", o leitor conhecerá os caminhos que levaram grandes homens a analisar as variantes musicais que suscitaram sentimentos como paixão, languidez, tristeza, medo e a soberba. Tudo isso associado a um profundo conhecimento dos movimentos da alma.

Acesse aqui